BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XIX - NUMERO 1 - GENNAIO 1958

Sommario

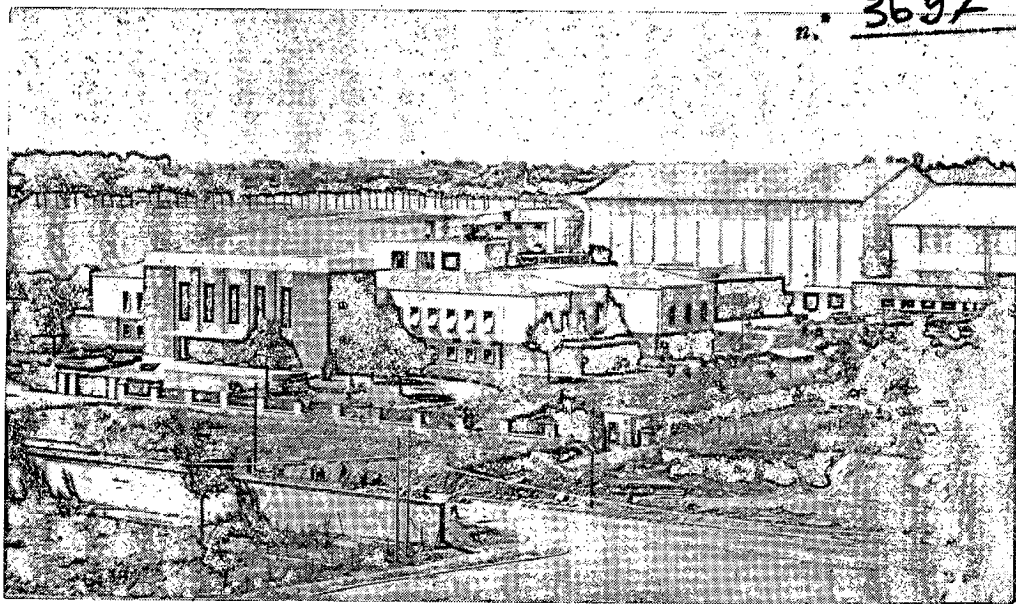
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XIX - N. 1 GENNAIO 1958

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Il Centro Sperimentale ha vent'anni

Si è svolta il mattino del 5 dicembre la cerimonia inaugurale dell'Anno accademico 1957-58 del Centro Sperimentale di cinematografia.

Vi hanno partecipato l'on. Resta, Sottosegretario allo Spettacolo, l'on. Brusasca, il presidente dell'A.N.I.C.A. avvocato Monaco, il presidente dell'A.G.I.S. Gemini, il direttore della Mostra d'arte cinematografica di Venezia Floris Ammannati, il prof. Branca direttore del Centro regionale di studi audiovisivi, il regista Blasetti, le attrici Rina de Liguoro, Lida Borelli, Carla Del Poggio, Lorella De Luca, numerose personalità del mondo culturale e cinematografico, giornalisti, ex allievi e — per la prima volta — un folto gruppo di familiari degli allievi iscritti quest'anno al C.S.C.

La cerimonia ha avuto inizio con una Messa celebrata nella cappella del Centro da mons. Giuseppe Lanave, assistente centrale della Gioventù italiana di Azione Cattolica. Successivamente, nell'Aula magna, il presidente Michele Lacalamita ha tenuto la sua relazione sull'attività del Centro. Dopo aver ricordato che ricorre quest'anno il ventesimo anniversario dell'istituzione del C.S.C., e avere accennato ai compiti statutari dell'Istituto, Michele Lacalamita ha così proseguito: « Per una valutazione critica dell'attività svolta in questi venti anni dal Centro, per una corretta individuazione delle prospettive di sviluppo di tale attività, in rapporto ai compiti ad esso conferiti, occorre inquadrarla nel cammino del cinema italiano. Altrimenti si corre il rischio di offrire un catalogo cronistorico di episodi accademici. L'attività del Centro risulta invece valutabile, e i suoi limiti riconoscibili e le sue prospettive di sviluppo risultano individuabili, esclusivamente in base al numero e alla qualità dei quadri immessi nel cinema, e all'apporto dato, in sede di studio e di esperimenti, per il rinnovamento dei mezzi tecnici, espressivi e culturali del cinema.

« Il Centro è nato nel 1937 come scuola di rinnovamento e come strumento di rifornimento dei quadri professionali, al fine di attuare un determinato programma di produzione cinematografica. Il Centro, nelle testimonianze dei promotori e nelle disposizioni dei governanti, avrebbe dovuto in breve tempo, con il rinnovamento di determinati quadri artistici e tecnici, completare

l'edifizio cinematografico « nazionale », del quale, in sede organizzativa, erano stati già creati quasi dal nulla gli impianti e i mezzi necessari alla produzione dei film. Con attrezzatura scarsa, con una organizzazione improvvisata e principalmente con pochi maestri, consumati nel mestiere, il Centro addestrò un nucleo di allievi alle necessità inerenti alla preparazione tecnica di un moderno film, in maniera tale da renderli capaci di sopperire alle deficienze che avessero ostacolato la realizzazione di film e da renderli padroni di elementi e di mezzi tali da permettere il raggiungimento degli effetti e dei risultati desiderati. I migliori tecnici che operano oggi nell'industria cinematografica italiana sono usciti dal Centro, proprio in quel periodo. Ma l'attività artistica, sia pure perseguita in schemi industriali, al contatto delle pretese dirigistiche si adagiò ma vi restò male. Tant'è vero, che alle prime avvisaglie della guerra si ebbero i primi annunci filmati di un certo radicale, anche se per quel momento indefinibile, rinnovamento della nostra cinematografia.

Il presidente del Centro Sperimentale svolge la propria relazione. Da sinistra: il regista Blasetti, il Sottosegretario on. Resta, Michele Lacalamita, il direttore del Centro dr. Fioravanti. Nella foto in basso: *Un aspetto dell'Aula Magna del C.S.C. durante la cerimonia.*

« Nel 1942, se vogliamo riferirci a qualcosa di assai concreto, fece la sua comparsa sugli schermi italiani il film *Quattro passi fra le nuvole,* firmato dal regista Alessandro Blasetti, pioniere e generoso maestro del Centro Sperimentale per la Cinematografia. Tale rinnovamento artistico prenderà forme obbiettive alquanto estese, tanto da poter costituire un primato nel mondo intero con quei film, a voi tutti noti, che trovano il giusto punto di fusione tra preparazione tecnica ed elemento artistico. Si chiamò « neorealismo », anzi e meglio lo chiamarono i critici con il discutibile ed univoco nome di « neorealismo », pur nascendo da individualità e sensibilità differenziate. I pilastri positivi sui quali poggiò tale formula furono l'intelligenza della invenzione e della realizzazione di un certo « genere » di film, la sensibilità sociale, il mestiere dei tecnici, l'intelligenza dei produttori e il coraggio del capitale. Su questi pilastri positivi poggiò nell'immediato dopoguerra il prestigio del cinema italiano all'estero. Il Centro a questo brusco e radicale rinnovamento non si trovò impreparato, anzi offrì un contributo positivo di qualità e di quantità attraverso l'opera di registi quali Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Luigi Zampa, Carlo Lizzani e altri; di sceneggiatori quali Piero Tellini, Leopoldo Trieste, eccetera; di attori ed attrici quali Alida Valli, Carla Del Poggio, Andrea Checchi, Elena Zareschi, Mariolina Bovo, Massimo Serato, eccetera; e di produttori quali Dino De Laurentiis e altri.

« Le impostazioni tematiche neo-realistiche dei film diretti da registi ex-allievi del Centro, che non possono certamente essere accusati di facilità, furono intelligentemente realizzate e sostenute in film artisticamente freddi o fatti a clichés, anche là dove riusciva eccezionalmente difficile il sorreggerli. Ciò dimostra in modo chiaro che ci troviamo di fronte a registi e autori, ad attori e tecnici che avevano in pratica la padronanza dei mezzi per interpretare la materia a loro sottoposta. E dimostra anche che ci troviamo di fronte ad uno sviluppo della esperienza organizzata e strumentale, che aveva caratterizzato la precedente attività del Centro Sperimentale. A questo contributo va aggiunto quello della traduzione e della pubblicazione di opere fondamentali per l'arte e la tecnica del cinema, quali sono ad esempio quelle di Eisenstein, Pudovkin, Balàzs, Arnheim, Spottiswoode, che erano del tutto ignote al pubblico italiano.

« Ma un nucleo di registi e di tecnici specializzati, che insieme con un discreto numero di attori, conferiva grande prestigio qualitativo al cinema italiano, tramite il successo di film isolati, non significava in nessun caso una organizzata industria cinematografica. Difatti grossi limiti di carattere qualitativo e numerico condizionavano lo sviluppo di un pur limitato programma industriale ben caratterizzato; tali limiti erano la carenza dei quadri, la univocità del genere filmico, la insufficienza di produzione. Questi i limiti che

condizionavano lo sviluppo di una robusta industria cinematografica italiana. Questi i problemi del cinema italiano, in genere, e il Centro Sperimentale, in ispecie, avevano di fronte e dovevano risolvere.

« Invece l'occasionale primato di qualità fu euforicamente confuso con un primato della industria e partiti dal presupposto che il cinema fosse esclusivamente industria e che la pratica fosse il coefficiente unico di successo e di progresso, alla espansione di esse sono state dedicate attenzioni, sperimentazioni e capitale. A dire il vero in maniera empiristica perchè mancava una direttiva non essendosi prestata sufficiente attenzione anzitutto al fatto che la pratica non è progresso tecnico ed in secondo luogo che il progresso tecnico è un punto di partenza, è uno dei fattori della scuola (quello attraverso cui è possibile garantire un minimo commerciale ad un film), ma non è tutto. Perchè il film riesca vivo, piacevole, lineare si esige la ispirazione artistica, si esigono le doti estetiche oltre quelle tecniche.

« Nella scia di tale esperienza parziale ma, in definitiva, non inutile ha camminato il Centro Sperimentale dal dopoguerra al 1958. Anche in questo periodo sono usciti dal Centro registi come Folco Quilici, Francesco Maselli, attori come Antonio Cifariello, Domenico Modugno, Fiorella Ferrero, Elli Parvo, Lorella De Luca, tecnici come Livio Luppi, Romano Mergè, Beni Montresor. Con la ricostituzione degli organi ordinari del Centro Sperimentale, avvenuta il 30 giugno 1955, alla luce della passata esperienza, furono affrontati i vari problemi del Centro per un riordinamento e per lo sviluppo delle sue attività.

Corsi professionali

« Il compito principale del Centro Sperimentale è certamente quello che riguarda la formazione dei professionisti del cinema, cioè di tutte quelle persone che sul piano artistico e tecnico intervengono con funzioni di rilievo alla preparazione, alla creazione ed alla elaborazione del film. Per tale motivo, il primo problema che è stato affrontato, è stato quello della scuola. Fu condotta da noi personalmente una inchiesta tra i numerosi ex-allievi del Centro, le cui domande tendevano ad accertare, oltre che l'attuale loro situazione professionale e il loro

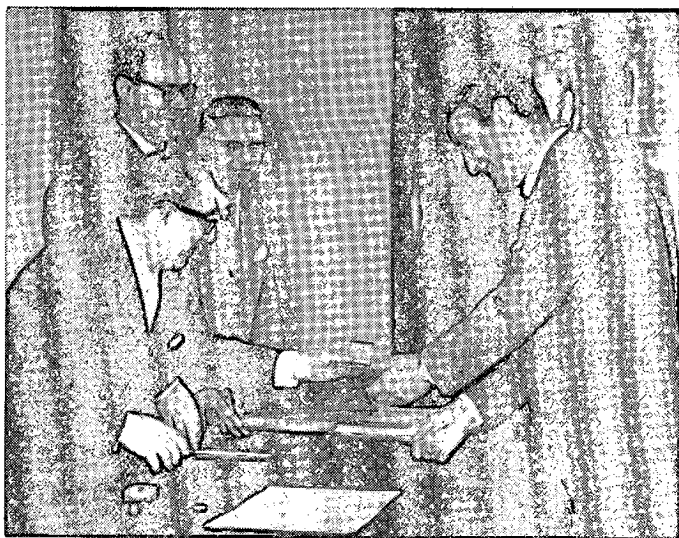
Il Sottosegretario allo Spettacolo on. Raffaele Resta.

posto nella produzione cinematografica italiana, le opinioni prevalenti circa l'ordinamento degli studi, la efficienza dei corsi e i criteri di insegnamento. Lo scopo di tale inchiesta era di raccogliere una documentazione atta alla formulazione del regolamento dei Corsi professionali, che benchè previsto dallo statuto del Centro, sin dal 1942, non era stato ancora emanato. Dall'inchiesta, cui contribuirono anche i docenti, emerse l'esistenza di problemi molto gravi, primo fra tutti quello dell'adeguamento dei corsi professionali alle nuove esigenze del cinema italiano. Altro rilievo che veniva fatto era che all'informazione tecnica non era affiancata una formazione della personalità umana che potesse permettere di affrontare, con la necessaria responsabilità, i problemi non unicamente tecnici che si sarebbero presentati nella attività cinematografica agli allievi.

« Alla luce di tali suggerimenti ed a quella della esperienza passata, fu steso il vigente regolamento dei Corsi professionali. E' interessante ricapitolare brevemente i capisaldi di detto Regolamento, in base ai quali è stato dato particolare assetto ad ogni settore della scuola.

— Sono stati fissati i corsi che vengono tenuti dal Centro nelle seguenti sezioni: regia, recitazione, direzione di produzione, ottica, fonica, scenografia e costume.

— Sono state fissate le materie di insegnamento, suddivise in materie generali, comuni ad una o più sezioni, e in materie specifiche, atte a caratterizzare le varie sezioni e a dare ad esse quel contributo professionale, dal quale il Centro non può assolutamente prescindere.

— E' stato fissato il carattere delle lezioni, che sono sempre teorico-pratiche, cioè accoppiate ad esercitazioni pratiche effettuate con i mezzi della tecnica più progredita di modo che il futuro professionista del cinema unisca alla conoscenza e alla pa-

L'on. Resta consegna il « Ciak d'oro » all'attore Rik Battaglia.

La visita ai lavori della sezione Costume. Nella pagina accanto: *Una foto di lavorazione dello « short »* Il diario di Anna Frank *di Valeri.*

dronanza di mezzi tecnici una dotazione culturale e scientifica che gli permetta di dare il proprio contributo personale.

« Particolare rilievo, nell'ambito del regolamento didattico, deve essere dato, per le funzioni cui adempie, al Consiglio dei Professori, che per la prima volta ha figurato nella vita del Centro. L'esigenza di un indirizzo unitario, del coordinamento didattico, della stessa disciplina dei corsi, non poteva raggiungersi se non attraverso un organo collegiale che, avvalendosi delle esperienze singole degli individui che lo compongono, risolvesse le questioni di fondo, i problemi dell'insegnamento i quali, vertendo su materie particolarmente in evoluzione e in zone che per la prima volta ricevono elaborazione scientifica e sistematica, non possono essere risolti dalla esperienza e dalla capacità speculativa del singolo, ma solo dall'opera concorde di tutti coloro che tali materie trattano.

« Testimonianza concreta del lavoro di coordinamento del Consiglio dei professori è il *corpus* delle dispense relative alle materie insegnate dai singoli docenti, pubblicate, per la prima volta, entro questo anno. Esse non solo hanno adempiuto alla loro tipica funzione di ausilio didattico per gli allievi ma costituiscono *una sonda segnaletica di massima importanza* in una materia così nuova come la cinematografia, nella quale se non scarseggia di quantità la letteratura artistica, critica, estetica e storiografica, manca quasi del tutto invece quella relativa alla elaborazione di metodi, di sistemi e alla enunciazione di principi fondamentali per la concezione e la realizzazione di un film. Esse inoltre hanno aperto nuove prospettive di sviluppo culturale e didattico.

« Grazie a tali radicali innovazioni e alle garanzie metodologiche assunte per la qualificazione professionale degli allievi del Centro, il legislatore, su ripetuta segnalazione degli organi responsabili del Centro e dell'autorità tutoria, consenzienti le organizzazioni professionali dell'industria cinematografica, nella legge 31 luglio 1956 n. 897, ha inserito la norma che fa obbligo ai produttori italiani di impiegare in ogni produzione due ex-allievi del Centro (uno del settore artistico e uno di quello tecnico), condizione questa che, se non è osservata, fa sì che il film non possa ottenere il certificato di nazionalità italiana con tutte le conseguenze che da tale esclusione possono derivare. E' stata questa una indubbia conquista a tutela dell'impiego professionale degli ex allievi del Centro; ma senza meno essa ha avuto la contropàrte nell'impiego morale del Centro ad una selezione sempre più rigorosa dei candidati, ad una formazione sempre più qualificata e controllata degli allievi ed al rinnovamento di buona parte dei quadri accademici. Risulta, invero, che numerosi ex allievi, (quasi l'80 per cento dei diplomati lo scorso Anno accademico) sono stati chiamati da produzioni in atto e hanno ricevuto e accettato offerte di ruolo artistico e tecnico di grande rilievo, anche per la favorevole congiuntura della politica dei bassi costi, fornendo con la loro soddisfacente prestazione la riprova della bontà del nuovo indirizzo didattico dal Centro intrapreso ».

A questo punto Michele Lacalamita, accennato alle provvidenze disposte in favore degli allievi del Centro, ha ribadito il proposito della Scuola di dare un più forte peso all'indirizzo scientifico nei corsi del Centro Sperimentale, che non significa però sostituire ad una scuola formalistica ed empiristica una scuola tutta macchine, tecniche ed insegnamenti strettamente professionali. In questa direzione — egli ha proseguito — « attraverso appositi seminari e corsi professionali, sotto la guida dei professori o di appositi esperti, il Centro condurrà studi comparati sulle tecniche antiche e nuove in Italia ed all'estero di recitazione, ripresa, illuminazione, tecnica del suono, missaggio, sviluppo e stampa e montaggio, orientati a riflettere sistemi e metodi italiani della realizzazione di un film. Inoltre sempre a tale scopo si condurranno al Centro organiche visioni di film appartenenti ai maggiori registi italiani, che, attraverso colloqui critici con gli allievi e attraverso apposite esercitazioni, individueranno la tecnica e il metodo del loro lavoro ».

Avviamento al lavoro

Passando a parlare dei problemi di avviamento al lavoro, Michele Lacalamita ha rilevato che « è stato deciso di comune intesa con il Ministero del Lavoro che l'Ufficio regionale lavoratori dello spettacolo potrà concedere alcune qualifiche soltanto dopo che il Centro abbia accertato, con esami e prove pratiche, la capacità dei candidati. Con questo accordo il Centro ha rivendicato la sua funzione di massimo organismo della cinematografia per la valutazione delle capacità professionale. Ma oltre a ciò, ed è questo il punto più importante, il Centro ha completato la sua opera rivolta alla tutela degli ex-allievi, perchè può direttamente intervenire a limitare il numero di coloro che aspirano alle carriere cinematografiche e che non hanno inteso o non hanno potuto sottoporsi al severo tirocinio di regolari corsi. Sino ad oggi questo accordo ha funzionato con tale reciproca soddisfazione che sono in corso trattative con il Ministro del

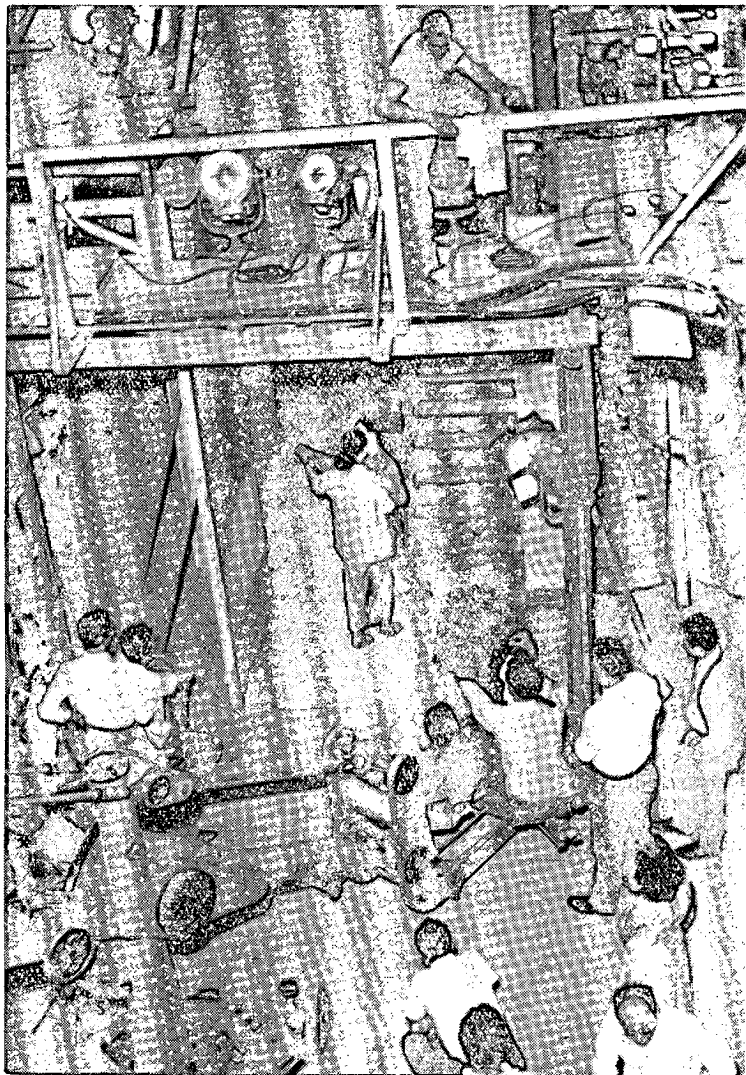
Lavoro per studiare la possibilità di affidare alcuni dei corsi più impegnativi di qualificazione professionale al Centro stesso ».

Venendo a trattare delle ricerche ed esperienze tecniche, il relatore ha riferito sul miglioramento delle attrezzature del Centro (come l'acquisto di modernissimi tipi di macchine da presa e il rinnovamento dei teatri di posa), e ha aggiunto che esso ha ospitato alcuni Congressi per l'aggiornamento dei tecnici sulle varie fasi del progresso cinematografico, con particolare riguardo alle nuove tecniche per la ripresa con fotografie a colori. Così nel 1956, proprio a cura del Centro Sperimentale, è stato organizzato il secondo Colloquio internazionale di tecnica cinematografica, che ha studiato la tecnica del cinema per il grande schermo e la stereofonia. Da ricordare ancora le inchieste nel pubblico cinematografico condotte con metodo scientifico in alcuni centri tipicamente contadini e che tanto interesse hanno destato in Italia e all'estero. I risultati saranno pubblicati tra non molto, e daranno nuove indicazioni per proseguire in questo importantissimo settore con nuove inchieste da condurre in Italia meridionale.

Attività culturale

Il presidente del Centro è passato quindi a riferire sulle iniziative prese nel settore della diffusione della cultura cinematografica: 125 corsi di aggiornamento, con proiezioni, dibattiti, distribuzioni di schede biblio-filmografiche, in collaborazione con i Provveditorati agli studi e con le Amministrazioni comunali; 162 corsi di cultura cinematografica in collaborazione con gli organismi all'uopo esistenti; il concorso nazionale soggetti cinematografici; un appoggio strumentale e culturale ai corsi « a latere » di storia, di critica e di tecnica cinematografica, che si sono svolti con regolarità presso le Facoltà di Lettere dell'Università di Padova, di Milano, di Perugia e presso la Facoltà di Magistero di Roma; uno scambio di sussidi e di uomini con il Centro nazionale dei sussidi audiovisivi del Ministero della Pubblica Istruzione; infine, per una storia del cinema in Italia, l'Antologia del cinema italiano in tre film, relativi al periodo del muto, del sonoro e del dopoguerra (il primo capitolo è stato già realizzato).

Accanto a queste attività il relatore ha ricordato quelle editoriali, il cui consuntivo consiste nel corpo di dispense, in cinque volumi di ricerche scientifiche e critiche, in due volumi sugli atti delle scuole del cinema del mondo e delle teniche del grande schermo e la stereofonia, nel « Filmlexicon internazionale degli autori e delle opere » e nella Rivista « Bianco e Nero ». A proposito di quest'ultima, Michele Lacalamita ha osservato come la nuova impostazione non solo abbia permesso alla Rivista « di uscire dalla dannosa altalena che la rendeva ad un tempo rivista antologica di contributi disorganici e più frequentemente rivista di tendenza politicistica, ma l'abbia riportata di nuovo ad essere, per testimonianza di simpatizzanti e di non simpatizzanti, alla avanguardia non solo in Italia ma anche in Europa delle riviste specializzate cinematografiche ».

« Com'è facile constatare a questo punto — ha soggiunto il presidente del Centro — le iniziative culturali, le ricerche, gli studi e le collaborazioni sono stati perseguiti con criteri culturali generici, allo scopo di avere sott'occhi il più largo, il più vario ed il più vasto panorama di dette attività esistenti in Italia, ed allo scopo di dimostrare a tutti gli uomini di buona volontà, che operano nel mondo del cinema, che il Centro era ormai definitivamente a servizio della cultura cinematografica correttamente intesa. Soltanto così è stato possibile ottenere un panorama completo delle iniziative esistenti e di vagliarne la natura, le caratteristiche e le prospettive di sviluppo. Siamo in grado oggi perciò di

presentare un programma che sviluppi quanto di costruttivo e di corretto ci sia in tutte le iniziative del genere esistenti in Italia e che abbandoni al proprio destino quanto di inutile o, peggio, di politicistico e di affaristico si contrabbandi sotto le etichette della cultura cinematografica.

« Il Centro Sperimentale, durante l'anno 1957-58, quindi svilupperà le sezioni editoriali e di cultura nelle seguenti tre direzioni: nella realizzazione di corsi di aggiornamento cinematografico e nella collaborazione sempre più qualificata ai corsi di cultura promossi dagli organismi nazionali competenti; nella instaurazione e nello sviluppo di organici rapporti tra il Centro Sperimentale per la cinematografia e le Università; nella realizzazione di un programma editoriale che offra una sistemazione scientifica, generale e teorica delle tecniche e dei metodi propri del cinema ».

Dopo essersi soffermato a illustrare le iniziative in programma nelle tre direzioni, e avere illustrato il riordinamento dei servizi del personale, dei servizi amministrativi e del patrimonio, Michele Lacalamita ha così concluso: « Il quadro sin qui fatto per sommi capi e per grandi problemi, riguarda soltanto quanto di nuovo è stato fatto nel Centro e che vale a caratterizzare l'opera che con piena dedizione, senso di responsabilità e serietà di intenti, il Consiglio direttivo con la collaborazione del Collegio sindacale, del Direttore, del corpo accademico, dei funzionari, degli allievi e del personale tutto è riuscito a realizzare al solo scopo di migliorare e potenziare un organismo al servizio esclusivo del cinema italiano e quindi del Paese. Si deve al riconoscimento del lavoro sin qui compiuto il fatto che la presenza del Centro Sperimentale per la cinematografia è stata ed è continuamente richiesta in tutti gli organismi nazionali ed internazionali di cultura cinematografica, come le Università degli Studi e lo stesso Unesco.

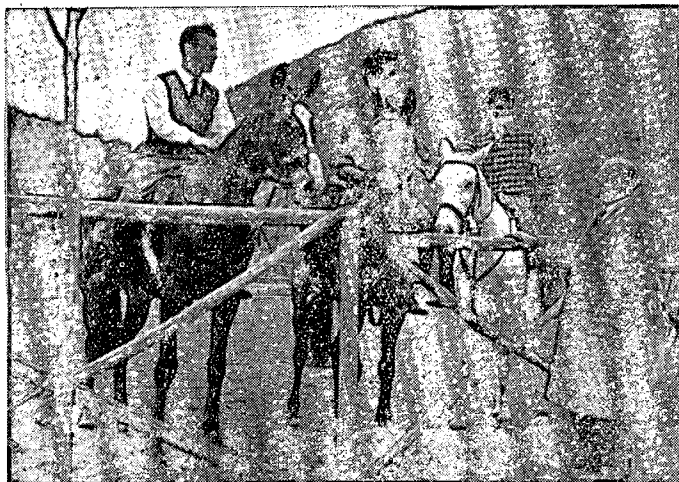
« Non vogliamo perdere l'occasione in questa gioiosa circostanza di salutare in maniera del tutto particolare i genitori degli allievi che per la prima volta sono invitati ad assistere a manifestazioni che riguardano i loro figlioli e le loro figliole. Ci piace salutarli particolarmente soprattutto perchè siamo certi che l'insieme degli atteggiamenti che guidano la vita debbono muoversi secondo una medesima linea: arte, lavoro, famiglia e onestà. Noi ci auguriamo che questi incontri di famiglie avvengano di frequente affinchè il rapporto cinema-società si realizzi più compiutamente, affinchè vengano eliminati i troppo vasti e troppo profondi equivoci morali in cui l'offuscamento dell'intelletto e certa perversione, propri delle montature pubblicitarie, fanno oggi cadere parte degli uomini del cinema e perchè siano sempre più ridotte le componenti della società che da tale fatto sono rese insensibili ai più elementari valori dello spirito ».

Un'esercitazione di montaggio sotto la guida dell'insegnante.

L'intervento dell'on. Resta

Ha preso quindi la parola il Sottosegretario on. Resta, il quale ha porto il saluto e il compiacimento del governo e suo personale per l'attività del Centro Sperimentale di cinematografia. « Il Centro — egli ha detto — superata la fase di sperimentazione, è divenuto ormai un vero Istituto superiore di cinematografia, e poichè è giusto chiamarlo con questo nome mi propongo di adoperarmi per modificare l'attuale sua denominazione ».

L'on. Resta ha rilevato come l'importanza del lavoro svolto per l'ordinamento degli studi, dei corsi di regia, recitazione, scenografia, direzione di produzione, costume, ottica, e per la ricerca di un metodo unitario per i vari insegnamenti presso il Centro non solo è stata riconosciuta in sede amministrativa dai Ministeri competenti, ma anche in sede specifica cinematografica che, quale segno visibile di tale riconoscimento, ha sollecitato dal legislatore la norma con la quale due allievi diplomati dal Centro debbono partecipare alla realizzazione di ogni film che si produce in Italia, e soprattutto in sede culturale ove le Università per intraprendere lo studio degli specifici aspetti del cinema chiedono la collaborazione del Centro. Tale lavoro — ha soggiunto l'onorevole Resta — non è completato, anzi è in via di approfondimento per una sistemazione scientifica di una esperienza suggestiva ma fluida qual'è quella del cinema, caratterizzata specialmente in Italia da empirismo e autodidattismo.

Altra conquista fondamentale del Centro — ha affermato il Sottosegretario allo Spettacolo sono le inchieste sul rapporto cinema-società, condotte dal Centro con metodi scientifici per conoscerne la natura, le caratteristiche e la direzione in un determinato momento sociale. Esse serviranno a studiosi, a registi, a produttori, ad esercenti, per impostazioni più efficaci dei loro programmi ma anche per il rispetto delle reali esigenze del cittadino e della persona umana. Per cui anche noi attendiamo la pubblicazione di tali testi con vivo desiderio. Le pubblicazioni di « Bianco e Nero » hanno il merito di far circolare, in una forma civile e problematica, idee e opinioni. Particolari elogi meritano inol-

Le lezioni di equitazione per gli allievi del Centro si svolgono nella zona di Monte Mario. Nella foto in basso: *Una lezione di danza.*

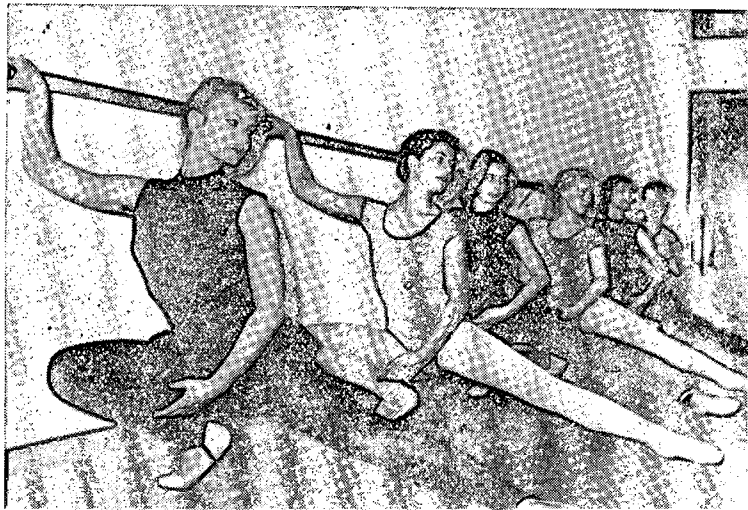
tre l'opera in favore del personale che finalmente vive un clima di famiglia e l'amministrazione finanziaria e patrimoniale che per la sua correttezza e funzionalità ha meritato già l'apprezzamento degli organi di controllo e si pone come modello ai vari organismi che operano nel mondo del cinema.

« Non manca — ha dichiarato l'on. Resta — qualche solitaria polemica che vorrebbe riportare il Centro ad Ente di parte. Noi esortiamo i dirigenti del Centro a mettere le attività di esse sempre più a servizio del Paese. Al presidente, a cui tanto a cuore è la costruzione di un College, mi preme dare alla vostra presenza l'assicurazione che i suoi sforzi saranno da me caldamente appoggiati ». L'on. Resta ha concluso sottolineando, la responsabilità degli insegnanti del Centro nella preparazione dei giovani a una carriera e alla vita, nella quale prevalgono « gli alti valori indefettibili dello spirito umano ».

La consegna dei diplomi e dei "Ciak d'oro"

Terminato il suo applaudito discorso, il Sottosegretario onorevole Resta ha proceduto alla consegna dei « Ciak d'oro », agli allievi distintisi nell'ultimo Anno accademico e i diplomi agli allievi che hanno recentemente concluso i propri corsi al Centro. I premi sono stati assegnati all'attore Rik Battaglia, al costumista Walter Baldessarini e al direttore di produzione Ermete Paolucci. Ecco le motivazioni dei « Ciak d'oro »: per Rik Battaglia: « Entrato al Centro Sperimentale di cinematografia dopo che si era già affermato come attore in film di notevole rilievo, ha seguito con intelligenza ed impegno i corsi professionali, rendendosi conto della opportunità di affinare la sua preparazione con nozioni di ordine culturale e con un più razionale studio interpretativo. Nei due anni in cui ha frequentato il Centro è stato di esempio ai colleghi per assiduità, buona volontà, impegno e profitto. Posteriormente al conseguimento del diploma è stato chiamato a coprire ruoli di rilievo in numerosi film ». Per Walter Baldessarini: « Giovane dotato di sensibilità artistica, ha tratto notevolissimo profitto dagli studi di costume al Centro Sperimentale di cinematografia, classificandosi al primo posto agli esami di diploma. Ha collaborato attivamente a tutte le esercitazioni effettuate presso il Centro Sperimentale, con contributo di inventività e di esperienza che rivela una raggiunta maturità artistica e tecnica ». Infine per Ermete Paolucci: « Giovane dotato di una solida base di cultura generale, giuridica ed amministrativa, ha seguito con profitto il corso biennale per Direttori di produzione, distinguendosi negli esami finali. Appena uscito dal Centro è stato chiamato a svolgere la propria attività presso l'ufficio studi dell'ANICA e come organizzatore generale della rubrica televisiva " Questo nostro cinema " ».

Ed ecco l'elenco dei diplomati: *registi:* Nicola Carnimeo, Ernesto Gastaldi, Silvio Maestranzi, Roberto Pariante, Antonio Valeri, Eric Andrews, Tersichori Colosof, Moreno Alvaro Gonzales, Yoici Matsue, Gerson Tavares, Lily Veenman. *Attori:* Antonio Angelucci, Rik Battaglia, Mara Chianetta, Cristina De Angeli, Luisa Mattioli, Jolanda Mauro, Anna Maria Mustari, Maria Eleonora Panetta, Edoardo Peccerillo, Isarco Ravaioli. *Segretaria di edizione:* Franca Franco. *Operatori:* Pietro Morbidelli, Marco Sampietro, Mario Scardovi, Alessandro Spina, Evangelo Kalivas, Hector Rios. *Costumisti:* Walter Baldessarini. *Direttori di produzione:* Armando Govoni, Ermete Paolucci, Saverio Scriponi. *Fonici:* Giovanni Vassilopulos. *Scenografi:* Salah El Din.

Conclusasi così la cerimonia nell'Aula Magna, gli intervenuti hanno visitato le aule, le attrezzature del Centro e una piccola mostra di lavori eseguiti dalle sezioni Costume e Scenografia. Infine, nella sala di proiezione, hanno assistito alla presentazione degli « shorts » realizzati dai registi neo-diplomati: *Il diario di An-*

na Frank di Valeri, *I centomila* di Gastaldi, *Viaggio d'amore* di Carmineo e *Un amore a Roma* di Maestranzi.

Il mese

CINEMA MUTO ITALIANO A MONZA — Dal 17 al 30 novembre si è tenuta a Monza, nel Salone dell'Arengario, una Mostra di cimeli cinematografici intitolata « Immagini del cinema muto italiano », organizzata dalla Cineteca Italiana di Milano e dal Circolo Monzese del cinema, per iniziativa di Walter Alberti e Gianni Comencini e con la collaborazione di Alfonzo Bisesti. Il Comune di Monza, dal canto suo, ha dato il proprio appoggio alla realizzazione della Mostra ed ha messo a disposizione l'Arengario. Dopo Monza, la raccolta farà il giro di varie città italiane a partire da Milano.

Per giudicare l'esposizione (che nel giro delle quattro pareti di una sala e di qualche pannello vuole darci il panorama completo di un periodo tanto vasto e complesso come fu quello del « muto » italiano) non bisogna dimenticare il nome che le è stato dato: « Immagini », e non « Mostra », anche se nell'uso è quest'ultimo termine che ricorre.

Si tratta appunto di « immagini »: fotografie, riproduzioni, di documenti, manifesti, materiale che viene posto per comunicare direttamente al visitatore (asciuttissime le didascalie) impressioni e motivi di ricordo, senza quadrature e sottolineature che « digeriscano » la materia prima di proporla. Ne deriva che, pur nel suo saporoso interesse per l'appassionato, al quale basta un richiamo, una sollecitazione, per godere di una vecchia foto ingiallita o di un programma pubblicitario di quaranta anni fa, la manifestazione è un'occasione, una proposta di documentazione a carattere impressionistico: del cinema muto di casa nostra abbiamo un vago profumo, un impalbabile, suggestivo ricordo trascolorato in un sorriso « da posteri », non certo l'essenza storicamente definita (sembra, tra l'altro, che nei ripostigli giaccia molto materiale che non ha potuto trovar posto nella rassegna).

Nella sezione « primitivi » sono contenuti interessanti documenti riguardanti la figura e l'opera del milanese Italo Pacchioni e alcuni ritratti di pionieri (Ambrosio, Omegna, Guazzoni), oltre qualche fotogramma di « réportages » di Pacchioni e di Comerio e di film romani del 1906-1913. Per i « comici » è ottimamente ricostruita la sequenza conclusiva del film *Cretinetti e le donne* (di André Deed, 1907-1908) che giustamente accenna al valore che i creatori del film comico (il programma della Mostra li chiama 'cine clowns') hanno avuto in quanto inventori di tante soluzioni espressive proprie del cinema. Più nota la sequenza, pure presente, di *Amor pedestre* di Fabre (1914); appena rappresentati con un ritratto Polidor, Scarpetta e Cretinetti, e forse si poteva dire di più su di loro.

La Sezione del film storico testimonia l'attenzione che gli americani hanno tributato al film storico italiano e a *Cabiria* in particolare (chiamato « Italia's Big New Twelve-Part Spectacular Masterpiece ») mediante l'ingrandimento di alcune pagine di «The Moving Picture World» del 1913; abbondante il materiale fotografico dedicato a questo settore, anche se molto noto. Se non si ha il catalogo in mano, comunque, il senso esatto della importanza di questo filone del cinema italiano si perde: è il catalogo che suggerisce la importanza e la novità di un Guazzoni, per esempio, ed è il catalogo che sottolinea lo slittamento del genere» verso una pesante crisi. A nostro parere si sarebbe potuto rendere più eloquente lo stesso materiale esposto mediante l'uso intelligente di didascalie un po' meno trasparenti.

Piuttosto ricco ed indubbiamente eloquente di per sè il materiale esposto nel settore divismo». Qui effettivamente tutto il sapore di un'epoca intera, di tutto un costume, escono senza sforzo dagli atteggiamenti delle dive, dagli abbigliamenti, dai « décors » degli sfondi che — dice ancora il catalogo — « fissati nell'immobilità del documento costituiscono una guida certa per la ricerca di un atteggiamento, di una moda, di un costume ». Un pannello ciascuna hanno le tre divissime » Francesca Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli, ma più interessante è un quarto pannello dove sono ritratte altre attrici già celeberrime in atteggiamenti che fanno documento da soli, come l'arrovesciarsi indietro — una mano aperta sul seno candido — di Hesperia o l'allungarsi felinamente sui cuscini — il lunghissimo bocchino sollevato da dita esili, spirituali — di Elena Makovska. Quest'ultima è la protagonista del film *Idillio tragico* al quale, attraverso numerosi fotogrammi, è dedicato un pannello rappresentativo; non mancano inoltre manifesti pubblicitari e riproduzioni (maliziose) di didascalie di film dell'epoca: «Berta Leroyer, santa vittima, non voglio morire senza il vostro perdono. Pietà di me! »).

Decisamente poco significative le sezioni dedicate al « realismo » (che importanza ha, come si distacca dagli altri film passati in rassegna fino allora? » e agli ultimi anni del muto. Per la prima è un po' un pannello di immagini sparse raccolte dall'unica didascalia: *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio è il più significativo documento del realismo muto »; per la seconda un paio di fotogrammi di *Perfido incanto* di Bragaglia (nessun accenno al suo particolarissimo carattere) accostati ad un paio di immagini tratte da *Sole* e da *Rotaie*. Debole anche il settore del film d'avventure, che espone pochi fotogrammi di film di Ghione, un manifesto di *Saetta* e uno del film *Il fiacre n. 13;* Maciste è presente solo in due piccolissimi fotogrammi.

Un settore enormemente interessante non figura nemmeno in catalogo. Si tratta di un paio di pannelli dove sono raccolti manifesti, volantini pubblicitari, programmi ed altri stampati relativi a spettacoli cinematografici, tanto remoti da sembrare più antichi ancora del medioevale edificio che li raccoglie. Da questo materiale emana il fascino sottile degli oggetti raccolti in un museo. Interessanti le pagine delle riviste cinematografiche che, prima della guerra (1915-18), si occupavano di fotografo e di « café-chantant » oltre che *delle* films, tutte impostate sulla pubblicità: abbondano le descrizioni di « spettocolose cinematografie drammatiche, con scene dal vero » e avvisi ai noleggiatori per il « noleggio pellicole delle migliori marche nazionali ed estere ». Non manca l'accenno al carattere scandalistico (una specie di « Confidential » ante-litteram?) di alcune pubblicazioni; una rivista che esce a Napoli nel 1913 avverte spavaldamente in copertina: « Triumphilm sa tutto, vede tutto e non tace! ». L'esposizione è completata dalla proiezione, ad orari fissi, di selezioni ed antologie del « muto » italiano.

Ermanno Comuzio

Ernst Lubitsch
regista del tempo perduto

di ROBERTO PAOLELLA

La ripresa tedesca del primo dopoguerra nel settore cinematografico provoca la reazione della stampa francese, secondo cui la nuova produzione, ispirata ad astio e rancore, mira a vilipendere i nemici di ieri con un senso critico ora truculento ora buffonesco, ma sempre sgraziatamente teutonico, mentre *L'incrociatore Potemkin* viene proiettato nelle sale del Reich a prezzi ridotti e senza aggravio di tasse. Tutto questo fino al momento in cui un documentario del 1920, *La vergogna della Ruhr,* produce uno scandalo aperto e viene definito un atto di ribellione al trattato di Versailles. Ma è solo nel 1927 che la commissione interalleata si decide a proibire le proiezioni dell'*Incrociatore Emden,* film di esaltazione della marina germanica, al tempo, cioè, in cui i tedeschi hanno già da due anni vietata la presentazione di film americani come *La grande parata* o *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* perchè nocivi al prestigio della patria.

Abbastanza lontana da questa tendenziosa critica storica sono invece i film diretti da un regista di mano pesante e di tipico cattivo gusto berlinese — dice Lotte Eisner — com'è a quest'epoca Ernst Lubitsch, il quale, attraverso uno dei tanti miracoli dell'alchimia hollywoodiana, è destinato a trasformarsi più tardi in uno dei più leggeri e brillanti spiriti della nascente arte cinematografica. Per ora è il regista di *Madame du Barry* (1918) dove egli cerca di dare una interpretazione più umanamente persuasiva dei fatti e della storia, proponendosi di trasformare la vicenda in un « dramma intimo vissuto da personaggi augusti » e di considerare l'insieme non più come un pretesto coreografico, per messe in scena sensazionali « alla maniera degli italiani ». Questo schema di produzione a carattere storico è destinato a divenire in seguito quello costantemente adottato e sufficientemente banalizzato dalla produzione americana; dove in effetti è assai importante il punto di vista del maggiordomo sui pettegolezzi della vita di corte. Praticamente — rileva il Kracauer — questo film svuota la rivoluzione del suo significato, perchè invece di imputare gli avvenimenti alle loro cause economiche ed ideali, fa di tutto per presentarli come sfogo di conflitti psicologici. Il che potè sembrare anche uno stridente anacronismo, al tempo in cui sanguinose manifestazioni si svolgevano nelle vie di Berlino. Comunque, la critica francese si limita per ora a rilevare come, in una scena del film Luigi XIV accarezzi con troppa compiacenza, le guardie reali, come solo avrebbe fatto Federico II con i granatieri di Pomerania!

Protagonista femminile di *Madame du Barry* è la polacca Pola Negri, che poi riappare in *Carmen,* del 1919, inquadrata in scene di alta tensione drammatica, nelle quali aria di caserma e sesso si accoppiano nella maniera più truculenta, per ricostituire senza sforzo un altro dei tradizionali *complessi* germanici. Ma il film più importante di Lubitsch in questo periodo è senza dubbio l'*Anna Boleyn,* del 1920, protagonista Henny Porten. Qui la figura del re (attore Emil Jannings) risulta caricaturata, si dice, con notevole spregiudicatezza e vivo senso realistico, per influsso della analoga riforma che si sta attuando nella recitazione teatrale, dove viene sempre più abbandonato il vecchio schema romantico. A questo proposito, sono pure elogiati gli sfondi realistici della campagna inglese, una festa a corte piena di animazione, e la finale marcia verso il supplizio di Anna Bolena « che cammina lentamente, i capelli sparsi sul collo e la camicia troppo lunga che ne intralcia il passo ». Ma il film appare sopratutto dominato dalla presenza di Emil Jannings che rende con truculenta effervescenza la figura del sovrano crapulone e beone, in cui l'erotismo sembra spesso cedere il passo ai piaceri della tavola, e l'orgia all'indigestione. Così Lubitsch crea sin da quest'epoca il modello del re mangione e prepotente che inghiotte polli servendosi delle mani; modello che, trapiantato più tardi a Hollywood, è destinato a costituire un nuovo idolo nelle tribù dei feticci del cinema.

Ma il quadro delle realizzazioni di Lubitsch a carattere storico non sarebbe completo se non ricordassimo *Das Weib des Pharao* (La donna dei Faraoni, 1921) in cui il regista mostra come in questo genere vi sia ancora posto per le gigantesche ricostruzioni di cartapesta tanto deprecate a proposito degli italiani, con in più quel particolare senso del non-naturale e del posticcio che ancora produce il cattivo gusto tedesco. Inoltre Lubitsch crea la commedia brillante di pura marca teutonica. Era tempo che *Atta Troll* si mettesse a ballare in conformità del comma sesto — farse con musica — del piano elaborato dal generale Ludendorf per la rinascita del film nazionale. Ma il suo *Austernprinzessin* (La principessa delle ostriche, 1918), interpretato da Ossi Osvalda, riesce a darci ancora una volta la prova dello stupefacente cattivo gusto del realizzatore attraverso la cartapesta in bianco e oro e malgrado le isocronie ed altri effetti di insieme, derivati dai film di Lucio d'Ambra.

Primi anni in America

Ernst Lubitsch è senza dubbio il regista europeo al quale l'avventura di Hollywood ha più giovato. Egli era stato già una prima volta nel 1913 in California, ove ritorna definitivamente nel 1922. Da questo momento i suoi contatti con il cinema americano, caratteristico anche allora per la scioltezza del raccontare, valgono sempre più a purgarlo delle goffaggini operettistiche del tipo di *La principessa delle ostriche;* a snellire lo stile pesante delle sue fumose ricostruzioni storiche; a modificare lentamente il suo fondamentale cattivo gusto. Questo è il primo "miracolo" che l'ambiente hollywoodiano opera nella sensibilità e nelle abitudini del troppo rude e solido regista tedesco. Il secondo si verifica quando egli, divenuto padrone

della tecnica americana più progredita, si rivela per quello che doveva poi sempre rimanere, e cioè un artista europeo versatile e ben qualificato, il cui superficiale immoralismo e la perfidia incosciente sconvolge la nostra sensibilità per la disinvoltura con cui egli ne presenta gli aspetti più imprevisti. Fino al momento in cui la straordinaria freschezza e la effervescente vitalità del cinema americano divengono solo alcune tra le componenti di un giuoco assai più esperto e sottile, dove si affermano il gusto sagace e lo spirito epigrammatico di un autore, il quale inaugura sullo schermo la commedia di costumi, assai più che quella di carattere.

In apparenza, il mondo esteriore di Lubitsch è ancora quello delle più sofisticate produzioni di De Mille, con il loro lusso standardizzato e i giochi d'amore tra la bella gente del gran mondo; per quanto questo suo *bon ton* abbia, da principio, molto del cattivo gusto decorativo tedesco, come appare nelle scenografie dagli ampi e troppo lucidi pavimenti e nelle sovrabbondanti decorazioni di oro e cartapesta. Intanto, sotto questo apparente e compiacente orpello mondano, Lubitsch cela il veleno di una *verve* satirica e di una concisione essenziale, che gli ingenui attori americani sono ben lungi dal sospettare, quando egli li compromette senza sforzo in situazioni disincantate, dove i protagonisti mettono indifferentemente all'incanto i loro sentimenti e le loro virtù, attraverso mille spiritosi equivoci dei sensi o dell'immaginazione. Quanto alla tecnica, il suo taglio, esemplare per brevità, coerenza e semplicità, e che passa meritatamente come «taglio alla Lubitsch», appare ancora al tempo del sonoro non meno apprezzato di quello di Capra; mentre per la fotografia viene osservato come « egli mantenga inalterati i caratteri e i pregi delle scuole del suo paese raggiungendo nella utilizzazione del bianco e nero una raffinatezza altamente suggestiva ».

In *Rosita* (1923) che è il suo primo film americano, Lubitsch comincia col presentarci una Mary Pickford abbastanza lontana dai tipici personaggi delle famiglie anglosassoni; a questa storia il regista dà uno sfondo di gusto scenografico molto discutibile, che ricorda alquanto il barocco e il « liberty » della *Principessa delle ostriche*. La verità è che egli riprende veramente coraggio per le nuove esperienze solo un anno più tardi quando, nel 1924, ritrova negli studi Paramount l'attrice polacca Pola Negri, interprete preferita di molte sue opere del periodo tedesco, e con lei gira *Forbidden Paradise* (1924) che appare già una satira abbastanza efficace della vita aulica e tempestosa alla corte della grande Caterina. E' proprio in questo film che Lubitsch comincia a perdere la sua originaria doppiezza; per quanto i temi storici già non sembrino i più indicati per un regista che fra non molto sarà definito come il più abile realizzatore della commedia cinematografica di costume. Comunque questa satira, che investe i retroscena e il mondo chiuso della vita di corte, risente già abbastanza del veleno che Lubitsch è sempre capace di mettere anche nelle sue immagini meno sospette. Ma una scena è particolarmente « alla Lubitsch », ed è quella in cui i rivoluzionari entrano minacciosamente nel gabinetto del Cancelliere e questi fa l'atto di estrarre la pistola; ma poi si trattiene e con la massima disinvoltura estrae il libretto degli assegni, strumento — egli dice — assai più efficiente per

venire a capo delle intransigenze più assolute. Per quanto la battuta sia più che altro letteraria, essa rivela già la caustica del migliore spirito lubitschiano, quello cioè che è in grado di dare un significato profondo a vicende in apparenza superficiali.

Seguono quindi tre commedie decisamente rivelatrici del suo stile: *The Marriage Circle* (1924), *Three Women* (1924), *Kiss Me Again* (1925): costruzioni romanzesche piene di spirito e non prive di una certa efficacia, per quanto superficiale, nella resa dei caratteri; delle tre la più nota è la prima, venuta in Italia col titolo di *Matrimonio in quattro* (interpreti sono Adolphe Menjou, Florence Vidor e Monte Blue). E' il tempo in cui Lubitsch comincia ad essere definito autore decisamente anticonformista. Con *Lady Windermere's Fan* (Il Ventaglio di Lady Windermere), pure del 1925, interpretato da Irene Rich e Ronald Colman, Lubitsch si assume il compito, certamente difficile, di trasporre in linguaggio cinematografico l'estremo verbalismo di questa commedia di Oscar Wilde, in cui il gesto è tanto poco libero quanto la parola atrofizzata. Ma il curioso è che il regista, invece che seguire la via più facile per il suo temperamento, e cioè quella di una satira contro i pregiudizi dell'alta società, si dedica ad una composizione sobria e sostenuta degli ambienti britannici *fin de siècle,* ottenendo effetti plastici di bella e compiuta armonia. Qualche volta egli riesce anche a rendere quel contrasto, tipicamente wildiano, tra l'accentuazione realistica di certi personaggi (come le tre vecchie dame aristocratiche) e la fragile inconsistenza di altri, del tutto irreali. Questo viene soprattutto rilevato a proposito della figura di Lady Windermere, adorabile creatura della fantasia, la cui esistenza non offre alla credibilità altro elemento se non il battito di ala del suo ventaglio, e in cui è presente proprio il Wilde descritto da Gide, che non dimentica mai di essere artista e non perdona a Dickens di essere umano. E questo malgrado il vero punto d'incontro tra Lubitsch e il suo modello venga piuttosto rinvenuto, dalla critica del tempo, nella maniera wildiana con cui il regista imposta i sentimenti dei personaggi, che egli lascia indovinare quasi esclusivamente attraverso lo sforzo che essi fanno per dissimularli. Il rilievo è esatto: questa specie di doppio piano psicologico è infatti specificamente lubitschiano e permane intatto anche nelle opere maggiori del periodo sonoro come *Angelo* o *Desiderio.*

Del 1928 è uno dei maggiori successi commerciali del regista: *Old Heidelberg* (Il principe studente), con Norma Shearer e Ramon Novarro, una delle sue opere meno interessanti, per quanto il solito motivo dell'operetta tedesca, e cioè degli amori tra il principe e la ballerina, sia svolto con un senso di indulgente canzonatura che lascia presagire il Lubitsch della *Vedova allegra.* Dello stesso anno è *Patrioten* (Lo Zar folle) dove, attraverso l'interpretazione di Emilio Jannings nel ruolo dello Zar Paolo e il melodrammatico da basso d'opera che egli vi spiega, appare ancora il Lubitsch tedesco, con l'eccessiva tensione dei contrasti patetici e una accentuata carica di sentimenti. Un altro re da carte da giuoco e cioè totalmente avulso dal clima storico e sociale in cui il personaggio avrebbe dovuto essere ambientato, per apparirci umanamente vivo.

Ma queste deviazioni vengono giustamente ritenute come le oscillazioni e i ritorni di un artista in cui sopravvivono ancora gli elementi di una altra mentalità e di una diversa educazione cinematografica. A questa epoca Murnau definisce Lubitsch un uomo certamente brillante e un interessante realizzatore, per quanto in certi passaggi i suoi film diano troppo l'impressione dell'azione scenica. In verità questa valutazione, che risente dei pregiudizi antiteatrali della estetica cinematografica di allora, non ci sembra molto pertinente. Perchè se le immagini di Lubitsch lasciano in effetti già presagire, attraverso il loro taglio, lo schema verbale del dialogo, c'è solo da pensare, assai più semplicemente, come la parola fosse destinata ad essere prima e poi il loro complemento necessario ed atteso; e da verificare fino a qual punto le sue opere recassero il germe di questa istanza, la quale, andando oltre le possibilità della tecnica cinematografica di allora, rappresentava già una interessante e originale anticipazione sugli ulteriori sviluppi del film d'arte, nel suo momento delicato di passaggio dal muto al sonoro.

Dal muto al sonoro

In effetti il sonoro integra naturalmente la tecnica del film muto di Lubitsch. Se infatti, come si è detto, molte sue immagini lasciano già presagire lo schema verbale del dialogo, è facile pensare come la parola fosse destinata a divenire prima o poi il complemento necessario ed atteso della sua scrittura cinematografica. Si può anzi dire che nella nuova serie di commedie del periodo sonoro la parola rappresenti un vero e proprio coefficiente del montaggio, perchè, dimostrandosi capace di concentrare in una battuta intere sequenze d'immagini, contribuisce in molti casi a sottolineare, contro ogni previsione, il carattere ellittico del discorso cinematografico, non meno del famoso « taglio alla Lubitsch ». In un articolo apparso sull'« American Cinematographer » del luglio 1947, poco prima della morte il regista esorta molti colleghi a non dimenticare la grande lezione del muto. « Sfortunatamente — egli dice — molti di noi hanno dimenticato di raccontare una storia in termini visivi. Io non nego il prestigio e la potenza della parola, ma ho pure presente il drammatico potere della macchina da presa. E perciò penso che non debbono andare perdute le *silenziose giornate del cinema* ».

Così egli seguita ad eccellere in questo genere di commedie mondane, dall'ambientazione quant'altre mai sofisticata e rarefatta, dove sempre prevale il gusto degli incontri scabrosi e di un'amabile corruzione. Ancora la raffinatezza di certi passaggi psicologici, il gusto delle allusioni, il dono di sviluppare sino all'assurdo più divertente certe situazioni che da principio appaiono solamente gratuite, risultano gli aspetti più evidenti ed incantatori di questa grazia superficiale, che domina nelle commedie di Lubitsch: sebbene sotto questo *marivaudage* elegante e volubile, di situazioni più che di sentimenti, non sia difficile scorgere la sferzante laconicità o la effervescenza di un'immaginazione satirica ed epigrammatica che peraltro è fine a se stessa, e non impegna in alcun modo il punto di vista dell'autore, forse il meno *engagé* della storia del cinema. Questo giuoco cinico di Lubitsch si rivela però tanto intelligente quanto rigoroso. Dopo ogni prova il regista si

congratula dal fondo del cuore con i suoi artisti, ma poi soggiunge: ora ricominciamo da capo. Così si racconta che egli abbia fatto provare 67 volte una scena della *Vedova allegra*. E' stato pure osservato che le sue commedie, ormai dotate del prestigio della parola, appaiono sempre più chiuse fra le quattro pareti di una stanza, onde non si sa bene se definirle teatro cinematografico o cinematografo teatrale. Questione del tutto oziosa giacchè, in ogni caso Lubitsch si dimostra capace di *fare del teatro* sullo schermo attraverso un impiego così originale e personale dei mezzi del cinema da mettere in imbarazzo gli assertori di entrambe le opinioni. I film di Lubitsch sono in realtà costituiti da una serie ininterrotta di corte scene rimarchevolmente concise. Talora la scena non è che un quadro, ove l'autore, rinunciando al dialogo, si tiene alle suggestioni plastiche della pura fotogenia.

Uno dei primi film sonori di Lubitsch è *If I Had a Million* (Se avessi un milione, 1931) composto di sette *sketches* affidati a sette diversi registi: Norman Taurog, Stephen Roberts, Norman Mac Leod, James Cruze, William Seiter, H. Bruce Humberstone e allo stesso Lubitsch cui è anche delegata la supervisione generale. Fra gli interpreti principali, molti attori di rilievo tra i quali Charles Laughton, Gary Cooper. W.C. Fields e George Raft. Si tratta di un miliardario, che lascia in eredità sette milioni a sette differenti persone appartenenti a diverse classi sociali. Il divertimento continuo della commedia consiste nel constatare senza sforzo come ognuna di queste persone impieghi il suo danaro nella maniera più imprevedibile se posta in relazione con la vita finora vissuta, l'educazione ricevuta ed il carattere di ciascuno. Solo W.C. Fields rinnova ancora una volta tutte le civetterie del suo sapido ed innocente *humour* esibendosi nel ruolo di un gentiluomo piuttosto anziano e sempre ottimista, per il quale il fatto di saper guidare una macchina senza provocare la paralisi della circolazione cittadina rappresenta sempre la più alta soddisfazione; del resto tipica dell'americano medio. In genere i setti *sketches* appaiono scuciti ma non dissonanti. Il *clou* rimane l'episodio di Laughton, che, dopo aver avuto il milione, pensa solo a togliersi il gusto di entrare nella stanza del direttore generale e di soffiargli in volto il più sonoro degli sberleffi.

Con *Broken Lullabay* ovvero *The Man I Killed* del 1923 (interpretato da Philips Holmes, Nancy Caroll e Lionel Barrymore) Lubitsch passa una volta tanto alla regia drammatica dirigendo, su una trama di Maurice Rostand, questa storia di un soldato francese che, affranto dal ricordo di un tedesco da lui ucciso, si reca dalla famiglia del morto per confessare la sua colpa. Accolto come un amico, si innamora della figlia ed alla fine non osa più svelare la crudele verità. Lubitsch tratta nella maniera più lubitschiana la meno lubitschiana delle trame, conducendola come una specie di grottesco equivoco del destino, dove però l'osservazione giusta, penetrante ma troppo lucida e stanca non riesce a provocare una vera commozione. Un esempio può essere dato dalla scena della parata patriottica, registrata col ritmo claudicante di un grande invalido, zoppo di una gamba, che vi assiste: riuscito *specimen* di cinema subbiettivo, ma pure di un glaciale esorcismo delle immagini, creato dalla pura tecnica della ripresa. Tutto sommato, un

effetto alla Stroheim, ma di uno Stroheim assai meno virulento e per nulla impegnato.

Nel 1934 Lubitsch torna alla commedia e realizza *The Merry Widow* (La vedova allegra) ove riaffiorano il suo spirito caustico, il suo stupefacente satanismo mondano la sua tenerezza libertina; e dove la Parigi *fin de siècle* viene ricreata in una maniera un po' convenzionale, ma ricca di estro e di effervescenza, anche per merito di Maurice Chevalier, protagonista del film insieme con Jeanette Mac Donald. Per il resto, la storia vaporosa di Missia Palmieri e del principe Danilo diviene un'avventura abbastanza cinica e piccante, la cui volubilità il regista dissemina di notazioni satiriche e di invenzioni crudeli, all'insegna della mondanità più fatua e della più pretenziosa cortigianeria. Ancora dunque qualche punto di contatto con Stroheim, anzi proprio con lo Stroheim della *Vedova allegra.* Pure, a tratti, la mano del regista risulta pesante specie quando torna a prevalere quel suo tipico cattivo gusto berlinese. Quando riappare cioè il Lubitsch della vecchia produzione tedesca, come nella scena del valtzer caratterizzata dall'alternanza di coppie vestite di bianco con altre vestite di nero; o in quella dove Jeanette Mac Donald viene ripresa in una stanza laccata in bianco, mentre accarezza un cagnolino nero su un cuscino bianco.

La verità è che il meglio del Lubitsch di questo periodo deve essere trovato in una delle sue quattro grandi commedie: *Trouble in Paradise* (Mancia competente, 1932), da una commedia di Ladislao Aladar; *Design for Living* (Partita a quattro, 1933), da una commedia di Noel Coward (1933); *Desire* (Desiderio, 1935) e *Angelo* (1937), dalla commedia di Alfred Savoir. *Mancia competente,* che ha per protagonisti Kay Francis e Herbert Marshall, è la storia di due ladri. Lui un topo di albergo e lei un'avventuriera di lusso. Essi si amano, ma il loro sentimento manca di piccante, perchè fondato non meno di quello borghese sulla reciproca stima professionale. Più tardi, e sempre per ragione di affari, i due si affibbiano a una dama dell'alta società, che in mancanza di peggio si innamora subito del ladro. I due viaggiano insieme: lui fa la corte alla dama e lei passa per la sua segretaria. Alla fine, fatto il colpo, la coppia decide di mollare la ricca preda. La conclusione, tipicamente lubitschiana per il suo *humour* palese e la sua segreta emozione, si ha nel preciso momento in cui l'uomo si accorge di essere abbastanza innamorato della dama; mentre la donna amaramente constata che il giuoco del suo complice è andato un po' troppo oltre di quanto il mestiere non richiedesse. Chissà se Oscar Wilde non avrebbe amato qualcuna di queste situazioni, così delicate, sofisticate e paradossali!

Con *Partita a quattro* siamo invece in un ambiente diverso, che consente un giuoco ancora più abile e dove Lubitsch, scostandosi dalla impostazione assai meno impegnativa della commedia di Coward, appare a mezza via tra l'abituale cinismo ed il gusto di rimanere eternamente disponibile, attraverso le risorse di un amoralismo tanto più audace quanto più abilmente dissimulato. Qui l'avventura comincia « da zero », proprio come in certi racconti fantastici di Wilde, e cioè col fatto di un attore mai rappresentato e di un pittore mai esposto, i quali si innamorano della stessa

ragazza che fa la disegnatrice. Gilda passa dall'uno all'altro, con poco desiderio, fin quando si accorge di essere abbastanza innamorata di tutti e due i suoi amici. Incapace di risolvere la situazione, la ragazza sposa un commesso viaggiatore, che la inizia ai piaceri di una onesta carriera familiare. Ma alla fine ella abbandona il marito per rientrare nel suo *ménage* a tre e tornare a darsi un poco all'uno e un poco all'altro dei due precedenti amici, sempre nella intenzione di non affaticare troppo il suo cuore e di rimanere fedele a entrambi: senza per questo escludere definitivamente i suoi doveri verso il legittimo compagno della sua esistenza. Sceneggiato da Ben Hecht, il film era interpretato da Fredric March, Gary Cooper ed Everett Horton.

La terza commedia, *Desiderio,* è diretta da Frank Borzage con la supervisione più che palese di Lubitsch. Una ladra internazionale (Marlene Dietrich) si fa passare per la moglie di uno psichiatra celebre ed ordina un *collier* da un gioielliere in voga con l'incarico di recapito a domicilio. Si reca poi a casa dello psichiatra e lo preavverte che nel giorno seguente egli riceverà la visita di un pazzo; e cioè di suo marito il quale ha la mania di presentare fatture a casa della gente. L'indomani, ella si installa nell'anticamera del celebre dottore ed attende il gioielliere, il quale credendo di avere a che fare con la padrona di casa, le consegna senz'altro il monile. Appena giuocato il tiro, l'abile avventuriera introduce il gioielliere nel gabinetto del dottore e poi si allontana, per lasciar loro tutto il tempo alle spiegazioni richieste dal caso. Alla frontiera di Spagna ella incontra un giovane ingegnere americano in vacanza (Gary Cooper) ingenuo, buon ragazzo e sportivo secondo la buona norma del film hollywoodiano. Qui, per sfuggire alla visita di controllo, ella non esita a infilare il *collier* nella tasca del giovanotto, con la conseguenza che, da questo momento, è costretta a stargli dietro continuamente per cercare di recuperare il gioiello. Ma quando, alla fine, vi riesce, si accorge di non poter ancora pensare seriamente a fuggire perchè si è innamorata abbastanza della sua vittima. Tutto poi si conclude per il meglio, al punto che al matrimonio viene invitato lo stesso gioielliere. Ai suoi tempi *Desiderio* era definita una commedia di delizioso cinismo, ma un pò meno ricca e amara delle precedenti. La verità è che il regista si lascia ormai prendere dalla facilità di situazioni troppo ripetute o scontate in anticipo. Ma l'episodio del furto del gioiello è del miglior Lubitsch per merito del «taglio», che conferisce a tutta la scena il carattere di un *impromptu* così immediato da travolgere nello spettatore qualunque senso di complicità o di riflessione morale; specie nel momento in cui egli osserva la ladra scivolare tra i monili scintillanti con la cadenza leggera ed ermetica di Alice nel paese delle meraviglie. Qui davvero Lubitsch appare all'apice della sua anarchia spirituale e del suo adorabile virtuosismo, ricco dei più pericolosi sottintesi, il vero maestro del « cinema di degustazione ».

La morale non solo resiste, ma trionfa o per lo meno ha tutta l'apparenza di trionfare nell'ultima delle quattro grandi commedie di questo periodo: *Angelo* (interpretato da Marlene Dietrich, Herbert Marshall, Melvyn Douglas). Il soggetto invero di scarsa originalità, ha un livello di poco superiore a quello di una delle tante commedie *boulevardières*. Ma qui Lubitsch

appare al vertice della sua maniera disincantata, per quanto il suo libertinaggio si riveli un po' troppo freddo e anche artificioso. Lady Mary Barker è la moglie di Frederic, Primo Ministro inglese, che, per le necessità strutturali delle commedie del genere, dedica molto tempo agli affari del suo paese e poco a sua moglie. Lady Mary si reca a far visita alla granduchessa, antica sua conoscenza che il mondo normale aveva sconfessato ed il gran mondo aveva invece accolto a braccia aperte, come nelle vecchie commedie di Dumas figlio. Una telefonata ben lubitschiana interrompe ad un certo punto la conversazione delle due amiche. Per non essere indiscreta, Lady Mary passa nel salottino contiguo, dove un signore si trova in attesa desiderando far la conoscenza della granduchessa. Scambiando Mary per la padrona di casa, egli si presenta con inappuntabile cortesia: è uno straniero di passaggio per Parigi, il quale non sa come trascorrere le serate e vuol conoscere una giovane donna disposta ad accompagnarlo. Il gusto dell'imprevisto attrae Mary, la quale accetta l'invito dell'amabile gentiluomo. La colezione è solo un delizioso *hors d'oeuvre* e Mary dopo essersi fatta baciare lungamente dal suo compagno gli confessa di non essere la granduchessa, pur seguitando a giocare la parte della sconosciuta. Poi, rassicurata della correttezza esemplare del suo nuovo amico, ella appare sempre più ingranata in questo gioco delicato e cinico, segreto e voluttuoso. Egli la chiama «Angelo». Ma questo nome produce una strana inquietudine nella bella donna, come un desiderio inconfessabile di essere profanata o per lo meno di giocare ancora all'estremo limite del lecito. Pure, dopo un ultimo lungo bacio, Lady Mary ha il coraggio di interrompere i pericolosi convegni e di raggiungere il marito a Vienna. Un giorno questi conduce a cena un amico, un compagno d'armi, in cui ella riconosce facilmente lo straniero incontrato dalla granduchessa. Ed egli, pur non manifestando la sua sorpresa, approfitta di una breve assenza del marito, per ripetere a Mary l'offerta del suo amore. Ella nega ancora, ma ormai senza convinzione, ora che il caso è tornato una seconda volta a gettarli l'una nelle braccia dell'altro. Il suo interlocutore si rende agevolmente conto dello stato d'animo della donna, e con una perentorietà che esclude ogni resistenza le fissa un appuntamento a Parigi, tra due giorni, sempre in casa della granduchessa. Intanto il marito insospettito da certe confidenze dell'amico fa egli pure un sopraluogo presso la vecchia dama per conoscere chi sia « Angelo ». La porta si apre ed entra Mary. Allora Lubitsch pensa che sia giunto il momento di ricondurre la navicella coniugale in porto sicuro « Federico — dice la donna — io sono la moglie di un uomo che amo e che mi ama. Forse io stessa non so cosa sono venuta a cercare qui. Ma se tu mi lasci devi pur sapere che abbandoni "Angelo" al suo destino ». L'uomo esita, ma poi il suo amor proprio, troppo duramente provato, ha il sopravvento. Così egli prende il cappello ed esce da solo, dirigendosi con passo risoluto verso la stazione. E sta varcandone la soglia quando sente ad un tratto la presenza di Mary rivelata solo da un passo leggero. Sempre camminando, Federico dà il braccio alla moglie ed entrambi s'avviano ai treni, dove — Dio sia lodato!, sembra dirci Lubitsch — la morale è salva.

Il virtuosismo del regista torna ad essere in questa commedia di una forma perfetta, soprattutto per il dialogo attraverso il quale i personaggi ancora una volta giocano più a nascondere che a spiegare i loro sentimenti. Il che dimostra come le antiche esperienze wildiane del « Ventaglio di Lady Windermere » non siano state messe da parte del regista di *Angelo*. Ma in verità i pregi dell'opera non possono essere ridotti a quelli derivanti solo da una suprema abilità della regia. Così ad esempio la fotogenia di una Marlene grave e libertina, sul cui volto sembra danzare perpetuamente un fantastico riverbero di ceri accesi, rappresenta, al centro di una composizione in apparenza smagata e brillante, la natura femminile e il suo fiore più pericoloso che si chiama tentazione. Inutile però cercare in questa commedia il punto di vista dell'autore. Perchè allora, come è stato osservato, il merito di Lubitsch andrebbe se mai assimilato a quelli dei moralisti del Settecento i quali indagavano i motivi sottili dell'azione e mettevano in luce le umane debolezze, senza darsi la pena di spiegarle e tanto meno di indagare nel fondo etico o sociale della loro epoca. La verità è che, in questo lavoro, Lubitsch è giunto al limite della sua arte; e sebbene l'artificio e la sofisticazione non appaiano ancora troppo evidenti, la bellezza già passata di Marlene, aureolata di penne sontuose ed immersa nel tepore di alcova della sua pelliccia, conferma questo effetto di disfatto superamento, che può anche essere l'effetto della sazietà.

Il film seguente, *Bluebeard's Eighth Wife* (L'ottava moglie di Barbableu, 1938), viene ritenuto qualcosa di diverso dai precedenti dello stesso autore, ma allora bisogna riconoscere com'egli accolga ormai troppo supinamente i canoni della commedia sofisticata americana, senza cercare in verità di distinguersene abbastanza. In effetti, qui, malgrado la buona volontà dei protagonisti Claudette Colbert e Gary Cooper, la *verve* lubitschiana appare per tre quarti svaporata, o per lo meno ha perso di aggressività e di mordente. Il fatto di variare questo tono sempre un po' acrobatico — osserva Gino Visentini — mantenendolo sul piano dello straordinario e del sorprendente potrà non essere impossibile, ma a lungo andare lo sforzo comincia ad apparire evidente. Lubitsch non si accorge che la vecchia formula demilliana delle relazioni tra uomo e donna nel mondo elegante appartiene ad altri tempi e che i gusti delle generazioni della guerra mondiale non possono essere gli stessi di quelle che sono alla vigilia di farne un'altra.

Solo in qualche passaggio sopravvive la caustica *verve* lubitschiana. Così quando la porta della camera da letto si chiude sull'eterno bisticcio dei due amanti e poi, subito dopo questa dissolvenza, vediamo un locale notturno dove i due danzano strettamente allacciati. Certamente qualcosa è avvenuto dietro la porta chiusa, ma Lubitsch colla causticità del suo taglio sorprendente si limita a farcene vedere gli effetti senza alcun bisogno di spiegazioni superflue. Questa sequenza, secondo quanto veniva opportunamente osservato, racchiude forse il fiore dell'arte di Lubitsch, della sua logica spregiudicata e forse anche il modello del suo stile elusivo, che riveste assai spesso il senso di una verità semplice e di generale portata.

La definitiva ripresa del regista si ha invece l'anno dopo, su un piano

del tutto differente, con *Ninotchka,* commedia di costumi mirabilmente interpretata da Greta Garbo e Melvyn Douglas. L'azione ha inizio nei circoli sovietici della capitale francese dove è giunta una delegazione del Ministero del Commercio per alienare i gioielli confiscati alla granduchessa Silvana. Allo scopo di impedire questa vendita, l'aristocratica dama è venuta anch'essa a Parigi, dove ha interessato dell'affare un suo fedele e devoto amico, rappresentante autentico dell'*ancien regime* zarista, pure lui profugo in questa città. I funzionari russi occupano il loro tempo in divagazioni mondane, quando arriva da Mosca la camerata Ninotchka, che ha fama di ferrea intransigenza, per richiamarli alla più conformistica realtà sovietica. L'amico aristocratico s'incontra con lei per caso ed attratto dal suo fascino si propone di compierne la rieducazione femminile e sentimentale, riuscendo a farla innamorare discretamente di sè. Queste scene segnano finalmente il vero incontro di Lubitsch con la grande tradizione della commedia classica e l'abbandono delle sue troppo sottili aberrazioni dello spirito e dei sensi. Alexandre Arnoux pensa giustamente che il titolo del film avrebbe potuto anche essere modificato in quello di *Les politiques ridicules,* dovendosi ritenere quasi immutata, una volta cangiati i moventi da letterari in politici, la profonda ed umana sostanza del capolavoro di Molière. A questo proposito basta solo ricordare la meraviglia, la curiosità e l'estasi di Ninotchka davanti il cappellino esposto in una vetrina del *boulevard,* il delizioso turbamento con cui l'acquista, la gioia femminile con cui se lo prova avanti lo specchio (tutto un monologo visuale in cui la Garbo veramente eccelle), per essere grati a Lubitsch della grande arte con cui sottolinea questo primo segno della *conversione* della giovane donna; marcandolo profondamente, sotto la leggerezza più apparente, proprio nella linea della grande arte classica. Il secondo tempo tuttavia mantiene meno di ciò che il primo promette: siamo come si è detto, in piena commedia « di lusso » americana, con champagne, locali notturni e sfarzo a profusione, mentre il tratto di Lubitsch diviene sempre meno incisivo.

Il film incontrò il più vivo contrasto sia in America che in Europa; in America perchè al tempo della sua edizione (1939) mal si vedeva la critica dell'ambiente sovietico, al momento in cui la Russia si accingeva a diventare l'alleata naturale delle democrazie contro i movimenti dittatoriali; ed in Europa specie per il finale, ove una didascalia di perfetto gusto lubitschiano commenta assai gustosamente il fatto che i tre delegati russi, appena scelta la libertà sul suolo di Costantinopoli, non esitano a costituire una nuova setta segreta, che si propone di riformare ancora una volta il mondo. In ogni modo questa produzione, per i contrasti ai quali dette luogo, valse a smentire almeno per questa volta l'accusa mossa a Lubitsch di girare delle commedie perfette ma sempre più concretate nel vuoto, come se egli si fosse proposto di dimostrare che il cinema può esprimere qualunque cosa ed anche il nulla. Comunque, a quest'epoca la critica europea meglio qualificata non sente di negare a Lubitsch il merito di aver donato allo schermo un divertimento costante ed intelligente, un meraviglioso compromesso di *humour* francese ed anglosassone per nulla inquinato dalla sua originale *gaucherie*

teutonica; al momento in cui (1935) l'industria americana gli assicura un posto di comando nella qualità di capo della produzione Paramount.

E' vero che col tempo anche l'aggettivo « mefistofelico » ed il sostantivo di « mago » tante volte reclamati a proposito delle opere di Lubitsch diventano dei banali slogan a disposizione di qualunque esercente analfabeta. Ma questo vale solo a fargli il merito di saper divertire il pubblico grosso per la facile vena delle sue commedie a successo e anche quello più raffinato; il quale sovente riconosce, dietro l'esteriore spregiudicatezza, un palpito di vivace spiritualità alla quale fa da esca la sua maliziosa fantasia. Ma la verità è forse solo questa: che Lubitsch, con l'aria di fare dei films commerciali, ha prodotto delle opere audaci e intelligenti che, per interesse, civetteria ed orgoglio, egli non esita a presentare sotto le vesti della commedia hollywoodiana più banale. Però, conclude Alexandre Arnoux, esse sono così clandestinamente belle che la loro bellezza non impedisce loro di essere vendute, come il loro successo non impedisce agli iniziati di amarle e forse di prediligerle.

La produzione del secondo dopoguerra

Nemmeno la seconda guerra mondiale modifica il fondo dell'arte lubitschiana, che appare sempre più legata ad una maniera di vivere tipica della *belle époque* e degli ultimi anni del secolo scorso; cioè ad una forma suprema ed amabile di dilettantismo, cinico e spirituale, che segna pure i limiti della sua opera. L'esempio più sconcertante di questo *fine di non ricevere* opposto costantemente da Lubitsch, non solo ai problemi ma anche agli eventi del tempo in cui vive, è dato dalla commedia *To Be or not To Be*, girata nel 1942 e che ha come sfondo Varsavia durante l'occupazione tedesca. Qui si tratta solamente di una farsa, in cui i resistenti polacchi giocano a rimpiattino con i tedeschi della Gestapo, al ritmo indiavolato delle vecchie e gloriose comiche sennettiane. Niente altro che un divertimento, sapido e ben congegnato, ma terribilmente anacronistico al tempo in cui Varsavia geme sotto la sferza tedesca.

L'ultima grande commedia lubitschiana è *Heaven Can Wait* (Il cielo può attendere, 1944), tratta dall'opera teatrale « Birthday » di Lazlo Bus-Fékete e interpretata da Gene Tierney, Don Ameche, Charles Coburn, Marjorie Main; ove ancora una volta rifulge quello stile inconfondibile che ormai viene definito come *Lubitsch-Touch*. Alla fine dei suoi giorni un impenitente *viveur*, Van Cleve, si presenta a Satana per rendergli conto dei suoi peccati e di una vita il cui sogno è stato quello di viaggiare attraverso un mare di spumante, su un transatlantico, dove enormi sigari figurano al posto delle ciminiere, ed una donna affascinante balla il valzer di Lehar, al centro del salone di prima classe. Qualcuno ha voluto vedere in questo film una specie di autobiografia, ed anche una sorta di amaro commiato del grande regista dal suo pubblico. Amore della vita — culto della sensazione multipla, avrebbe detto Baudelaire — ma, pure, coscienza di un mondo non solo scomparso, ma inesorabilmente condannato dai nuovi tempi. In effetti, se qualcuno vorrà conoscere un giorno i sentimenti i sogni e la *forma mentis*

degli uomini che avevano vent'anni tra il 1900 e il 1910 potrà vedere questo film di Lubitsch, il quale prolunga attraverso un mal assimilato libertinaggio, l'epoca del sen. Lafosse, eroe di Lavedan.

Invano Lubitsch si rifà alla sua esperienza passata, facendo ballare le coppie su un pavimento a scacchi come in *La principessa delle ostriche*. Quel tempo è ormai fatalmente perduto. « Ecco perchè hai male alla testa », dice la moglie al protagonista del film al momento in cui gli mette gli occhiali per fargli leggere il giornale. Pure il *viveur* lubitschiano appare fino all'ultimo pago della sua terrena esperienza di gaudente, anche se la donna che l'assiste sul letto di morte non è più la vedova allegra del salone di prima classe, ma una brutta e secca infermiera del più vicino ospedale. Così il rimpianto del tempo perduto si trasforma, di continuo, in questa specie di stoicismo mondano, cinico e disincantato; che è forse l'aspetto eroico del *dandysmo* più ineffabile e in cui si concentra il contenuto più umano del film. «Andrò in cielo?», domanda il «morto» a Satana. « Le donne che avete rese felici testimonieranno in vostro favore », replica il diavolo invitandolo a salire nell'ascensore per montare fino al Paradiso. Ma ecco che un bella donnina si presenta. Van Cleve si distrae e comincia a farle la corte. Imbarazzato, Satana domanda: « Non salite? » Allora Van Cleve risponde: « Il cielo può attendere ».

In realtà il cielo attese Lubitsch un altro paio di anni. Precisamente fino al 1947, in cui egli muore lasciando incompiuta la sua ultima opera, *That Lady in Ermine* con Betty Grable e Douglas Fairbanks, che viene condotta a termine da Otto Preminger. Secondo noi il migliore elogio della sua carriera di uomo e di artista può essere ancora riassunto in questa definizione di Baudelaire: « *L'homme supérieur ce n'est pas le spécialiste: c'est l'homme de loisir et d'éducation générale. Être riche et aimer le travail*»; come Lubitsch anche quando era divenuto il capo della produzione Paramount, seppe amare, fino all'ultimo, il suo.

Filmografia

Interpretazioni:

1913 **MEYER AUF DER ALM** — **prod.**: Union Film.
DIE FIRMA HEIRATET — **regia:** Carl Wilhelm - **int.**: Victor Arnold, Ernst Lubitsch, Albert Paulig, Resel Orla - **prod.**: Union Film.

1914 **DER STOLZ DER FIRMA** — **regia:** Carl Wilhelm - **int.**: Ernst Lubitsch, Marthe Kriwitsch, Victor Arnold, Albert Paulig, Alfred Kühne - **prod.**: Union Film.
FRAEULEIN SEIFENSCHAUM — **prod.**: Union Film.
MEYER ALS SOLDAT — **prod.**: Union Film.

1915 **ARME MARIE!** — **regia:** Carl Wilhelm - **int.**: Felix Basch, Friedrich Zelnick, Ernst Lubitsch, Hanni Weisse - **prod.**: Union Film.

Interpretazioni e regie:

1915 **BLINDE KUH** — **regia:** Ernst Lubitsch - **int.**: Resel Orla, Ernst Lubitsch - **prod.**: Union Film.

AUF EIS GEFUEHRT — **regia:** Ernst Lubitsch - **int.:** Albert Paulig, Ernst Lubitsch - **prod.:** Union Film.

ZUCKER UND ZIMT — **regia:** Ernst Lubitsch - **int.:** Ernst Lubitsch, Ernst Matray, Alice Hechy, Paul Ludwig Stein - **prod.** Union Film.

1916 **WO IS MEIN SCHATZ** — **regia:** Ernst Lubitsch - **int.:** Ernst Lubitsch - **prod.:** Union Film.

DER SCHWARZE MORITZ — **regia:** Ernst Lubitsch - **sogg.:** Louis Taufstein, Eugen Berg - **partitura musicale:** Martin Knopf - **int.:** Ernst Lubitsch, Erna Albert, Margarete Kupfer - **prod.:** Union Film.

SCHUHPALAST PINKUS — **regia:** Ernst Lubitsch - **sogg. e scenegg.:** Hans Kraly, Erich Schönfelder - **int.:** Ernst Lubitsch, Else Kenter, Guido Herzfeld, Ossi Oswalda - **prod.:** Union Film

DER GEMISCHTE FRAUENCHOR — **regia e int.:** Ernst Lubitsch - **prod.:** Union Film.

DER G. m. b. H.-TENOR — **regia:** Ernst Lubitsch - **int.:** Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda - **prod.:** Union Film.

1917 **OSSIS TAGEBUCH** — **regia:** Ernst Lubitsch - **sogg. e scenegg.:** Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder - **int.:** Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda - **prod.:** Union Film.

DER BLUSENKOENIG — **regia:** Ernst Lubitsch - **int.:** Ernst Lubitsch, Kathe Dorsch - **prod.:** Union Film.

1918 **PRINZ SAMI** — **regia:** Ernst Lubitsch - **int.:** Ossi Oswalda, Ernst Lubitsch - **prod.:** Union Film.

DER RODELKAVALIER — **regia:** Ernst Lubitsch - **int.:** Ossi Oswalda, Harry Liedtke, Ernst Lubitsch, Ferry Silka - **prod.:** Union Film.

DER FALL ROSENTOPE — **regia e int.:** Ernst Lubitsch - **prod.:** Union Film.

MEYER AUS BERLIN — **regia, sogg. e int.:** Ernst Lubitsch - **prod.:** Union Film.

1920 **SUMURUM** — **regia:** Ernst Lubitsch - **sogg.:** dalla pantomima omonima di Frederich Freksa e Victor Hollaender, basata sulle « Mille e una notte » - **scenegg.:** Hans Kräly - **fot.:** Theodor Sparkuhl - **scenogr.:** Kurt Richter, Erno Metzner - **costumi:** Ali Hubert - **int.:** Pola Negri, Paul Wegener, Ernst Lubitsch, Jenny Hasselquist, Aud Egede Nissen, Carl Clewing, Harry Liedtke, Paul Biensfeldt, Margarete Kupfer, Jacob Tiedtke - **prod.:** Union-Ufa.

Supervisioni:

1936 **DESIRE (Desiderio)** — **regia:** Frank Borzage - **sogg.:** da « Die schönen Tage von Aranjuez » di Hans Szokely e R. A. Stemmle - **scenegg.:** Edwin Justus Mayer, Waldemar Young, Samuel Hoffenstein - **fot.:** Charles Lang, Victor Milner - **scenogr.:** Hans Dreier, Robert Usher - **musica:** Frederick Hollaender, Leo Robin - **mont.:** William Shea - **int.:** Marlene Dietrich, Gary Cooper, John Halliday, William Frawley, Ernest Cossart, Akim Tamiroff, Alan Mowbray, Effie Tilbury, Enrique Acosta, Alice Feliz, Stanley Andrews - **prod.:** E. Lubitsch per la Paramount.

1945 **A ROYAL SCANDAL (Scandalo a Corte)** — **regia:** Otto Preminger - **sogg.:** dalla commedia « The Czarina » di Lajos Biro e Malchior Lengyel - **adattamento:** Bruno Frank - **scenegg.:** Edwin Justus Mayer - **fot.:** Arthur Miller - **musica:** Alfred Newman - **scenogr.:** Lyle Wheeler, Mark Lee Kirk - **costumi:** Rene Hubert - **mont.:** Dorothy Spencer - **int.:** Tallulah Bankhead, Charles Coburn, Anne Baxter, William Eythe, Vincent Price, Mischa Auer, Sig Rumann, Vladimir Sokoloff, Mikhail Rasumny, Grady Sutton, Don Douglas, Egon Brecher - **prod.:** Ernst Lubitsch per la 20th Century Fox.

Supervisione e regia in collaborazione:

1932 **ONE HOUR WITH YOU (Un'ora d'amore)** — **regia:** Ernst Lubitsch, George Cukor - **sogg.:** dalla commedia « Only a Dream » di Lothar Schmidt - **sceneggiatura:** Samson Raphaelson - **fot.:** Victor Milner - **musica:** Oscar Strauss, Richard A. Whiting - **canzoni:** Leo Robin - **scenogr.** Hans Dreier - **int.:**

Maurice Chevalier, Jeanette MacDonald, Genevieve Tobin, Charlie Ruggles, Roland Young, George Barbier, Josephine Dunn, Richard Carle, Charles Judels, Barbara Leonard - **prod.**: Ernst Lubitsch per la Paramount.

Regie:

1917 **WENN VIER DASSELBE TUN** — **sogg.** e **scenegg.**: Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder - **int.**: Ossi Oswalda, Emil Jannings, Fritz Schulz - **prod.**: Union Film.

DAS FIDELE GEFAENGNIS — **int.**: Harry Liedtke, Ossi Oswalda, Emil Jannings - **prod.**: Union Film.

1918 **DIE AUGEN DER MUMIE MA** — **sogg. e scenegg.**: Hans Kräly - **fot.**: Theodor Sparkuhl - **int.**: Pola Negri, Emil Jannings, Harry Liedtke - **prod.**: Union Film.

FUHRMANN HENSCHEL — **sogg.**: Gerhardt Hauptmann - **scenegg.**: Hans Kräly - **fot.**: Theodor Sparkuhl - **int.**: Emil Jannings - **prod.**: Union Film.

DAS MADEL VOM BALLET — **int.**: Ossi Oswalda, Harry Liedtke - **prod.**: Union Film.

CARMEN (Sangue gitano) — **sogg.**: da Prosper Mérimée - **scenegg.**: Hans Kräly - **fot.**: Theodor Sparkuhl - **scenogr.**: Karl Machus - **int.**: Pola Negri, Harry Liedtke, Magnus Stifter - **prod.**: Union-Ufa.

MEINE FRAU, DIE FILMSCHAUSPIELERIN — **sogg. e scenegg.**: Hans Kräly, Ernst Lubitsch - **int.**: Ossi Oswalda - **prod.**: Union Film.

1919 **SCHWABEMAEDIE** — **int.**: Ossi Oswalda, Carl Auen - **prod.**: Union Film.

DIE AUSTERNPRINZESSIN (La principessa delle ostriche) — **sogg.** e **scenegg.**: Hans Kräly, Ernst Lubitsch - **int.**: Ossi Oswalda, Harry Liedtke, Victor Janson, Julius Falkenstein, Kurt Bois - **prod.**: Union Film.

RAUSCH — **sogg.**: da una commedia di August Strindberg - **int.**: Asta Nielsen, Alfred Abel, Karl Meinhard, Grete Dierks - **prod.**: Argus Film.

MADAME DUBARRY (Madame Dubarry) — **sogg.** e **scenegg.**: Fred Orbing, Hans Kräly - **fot.**: Theodor Sparkuhl - **scenogr.**: Karl Machus - **costumi**: Ali Hubert - **int.**: Pola Negri, Emil Jannings, Harry Liedtke, Eduard von Winterstein, Reinhold Schünzel, Elsa Berna, Fredrich Immler, Gustav Czimeg, Carl Platen - **prod.**: Union-Ufa.

DIE PUPPE (La bambola di carne) — **sogg.**: Hans Kräly - **fot.**: Theodor Sparkuhl - **int.**: Ossi Oswalda, Viktor Janson, Hermann Thimig - **prod.**: Union-Ufa.

1920 **KOHLHIESELS TOECHTER (Due sorelle)** — **sogg.**: Hans Kräly, Ernst Lubitsch - **int.**: Henny Porten, Emil Jannings - **prod.**: Messter-Union-Ufa.

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE — **sogg. e scenegg.**: Hans Kräly, Ernst Lubitsch - **int.**: Lotte Neumann, Julius Falkenstein - **prod.**: Union-Ufa.

ANNA BOLEYN (Anna Bolena) — **sogg.** e **scenegg.**: Fred Orbing, Hans Kräly - **fot.**: Theodor Sparkuhl - **scenogr.**: Kurt Richter - **costumi**: Ali Hubert - **int.**: Henny Porten, Emil Jannings, Aud Egede Nissen, Paul Hartmann, Ludwig Hartau, Ferdinand von Alten, Paul Biensfeldt, Wilhelm Diegelmann, Friedrich Kühne, Maria Reisenhofer, Hedwig Pauli - **prod.**: Messter-Union-Ufa.

1921 **DIE BERGKATZE (Lo scoiattolo)** — **sogg.** e **scenegg.**: Hans Kräly, Ernst Lubitsch - **fot.**: Theodor Sparkuhl - **scenogr.**: Ernst Stern - **int.**: Pola Negri, Viktor Janson, Paul Heidemann, Wilhelm Diegelmann, Hermann Thimig, Edith Meller, Margarete Köhler, Paul Graetz, Paul Biensfeldt, Max Kronert - **prod.**: Union-Ufa.

VENDETTA — **int.**: Pola Negri, Harry Liedtke - **prod.**: Union Film.

DAS WEIB DES PHARAO (Theonis, la donna dei Faraoni) — **sogg.** e **sceneggiatura**: Norbert Falk, Hans Kräly - **fot.**: Theodor Sparkuhl, Alfred Hansen - **scenogr.**: Ernst Stern, Kurt Richter, Max Gronau - **costumi**: Ali Hubert - **partitura musicale**: Eduard Künneke - **int.**: Dagny Servaes, Emil Jannings, Harry Liedtke, Paul Wegener, Lyda Salmonova, Albert Bassermann, Friedrich Kühne, Paul Biensfeldt Mady Christians, Tina Dietrich - **prod.**: Ufa-Efa.

1922 **DIE FLAMME (Fiamma o La fiamma dell'amore)** — **sogg.:** dalla commedia omonima di Hans Müller - **scenegg.:** Hans Kräly - **fot.:** Theodor Sparkuhl - **int.:** Pola Negri, Alfred Abel, Herman Thimig, Max Adalbert, Hilda Wörner, Frida Richard - **prod.:** Ufa-Efa.

1923 **ROSITA (Rosita)** — **sogg.:** da « Don Cesare di Bazan » di Adolphe D'Ennery e P. S. P. Dumanoir - **adattamento:** Edward Knoblock - **scenegg.:** Norbert Falk, Hans Kräly - **fot.:** Charles Rosher - **scenogr.:** Svend Gade - **int.:** Mary Pickford, Holbrook Blinn, Irene Rich, George Walsh, Charles Belcher, Frank Leigh, Mathilde Comont, George Periolat, Bert Sprotte, Snitz Edwards, Mario Carrillo, Philippe De Lacey, Madame de Bodamere, Donald McAlpin, Doreen Turner - **prod.:** U.A.

THE MARRIAGE CIRCLE (Matrimonio in quattro) — **sogg.:** dalla commedia « Only a Dream » di Lothar Schmidt - **adattamento** e **scenegg.:** Paul Bern - **fot.:** Charles Van Enger - **int.:** Florence Vidor, Monte Blue, Marie Prevost, Creighton Hale, Adolphe Menjou, Harry Meyers, Dale Fuller - **prod.:** W. B.

1924 **THREE WOMEN (Tre donne)** — **sogg.:** Ernst Lubitsch, Hans Kräly - **scenegg.:** Hans Kräly - **fot.:** Charles Van Enger - **int.:** May McAvoy, Pauline Frederich, Marie Prevost, Lew Cody, Willard Louis, Pierre Gendron, Mary Carr, Raymond McKee - **prod.:** W. B.

FORBIDDEN PARADAISE (La Zarina) — **sogg.:** dalla commedia « The Czarina » di Lajos Biro e Melchior Lengyel - **scenegg.:** Agnes Christine Johnston, Hans Kräly - **fot.:** Charles Van Enger - **scenogr.:** Hans Dreier - **int.:** Pola Negri, Rod La Rocque. Adolphe Menjou, Pauline Starke, Fred Malatesta, Nick De Ruiz, Carrie D'Aumery - **prod.:** Paramount.

1925 **KISS ME AGAIN (Baciami ancora)** — **sogg.:** dalla commedia « Divorziamo » di Victorien Sardou ed Emile de Najac - **scenegg.:** Hans Kräly - **fot.:** Charles Van Enger - **int.:** Marie Prevost, Monte Blue, John Roche, Clara Bow, Willard Louis - **prod.** Warner Bros.

LADY WINDERMERE'S FAN (Il ventaglio di Lady Windermere) — **sogg.:** dalla commedia omonima di Oscar Wilde - **adattamento** e **scenegg.:** Julien Josephson - **fot.:** Charles Van Enger - **int.:** Irene Rich, Ronald Colman, May McAvoy, Berth Lytell, Edward Martindel, Helen Dunbar, Billie Bennet, Carrie D'Aumery - **prod.:** Warner Bros.

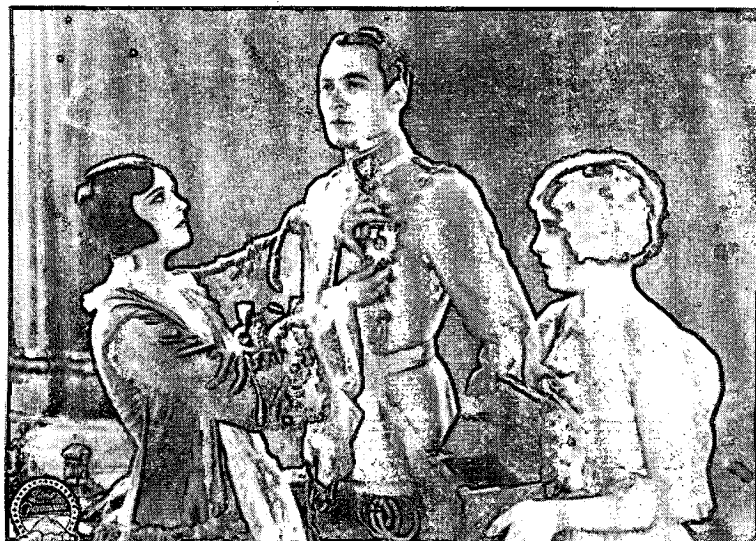
1926 **SO THIS IS PARIS (La vita è un charleston)** — **sogg.:** dalla commedia « Reveillon » di Henry Meilhac e Ludovic Halevy - **scenegg.:** Hans Kräly - **fot.:** John Mescall - **int.:** Monte Blue, Patsy Ruth Miller, Lilyan Tashman, Andre Beranger, Myrna Loy, Sidney d'Albrook - **prod.:** Warner Bros.

1927 **THE STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG (Il principe studente)** — **sogg.:** dalla commedia « Karl Heinrich » di Wilhelm Meyer-Förster e dall'operetta di Dorothy Donnelly - **scenegg.:** Hans Kräly - **fot.:** John Mescall - **scenogr.:** Cedric Gibbons, Richard Day - **mont.:** Andrew Marton - **int.:** Ramon Novarro, Norma Shearer, Jean Hersholt, Gustave von Seyffertiz, Philippe De Lacey, Edgar Norton, Bobby Mack, Edward Connelly, Otis Harlan, John S. Peters, Lionel Belmore, Edythe Chapman, Lincoln Stedman - **prod.:** Metro Goldwyn Mayer.

1928 **THE PATRIOT (Lo Zar folle)** — **sogg.:** da una commedia di Alfred Neumann - **scenegg.:** Hans Kräly - **fot.:** Bert Glennon - **scenogr.:** Hans Dreier - **int.:** Emil Jannings, Lewis Stone, Florence Vidor, Neil Hamilton, Narry Cording, Vera Voronina - **prod.:** Paramount.

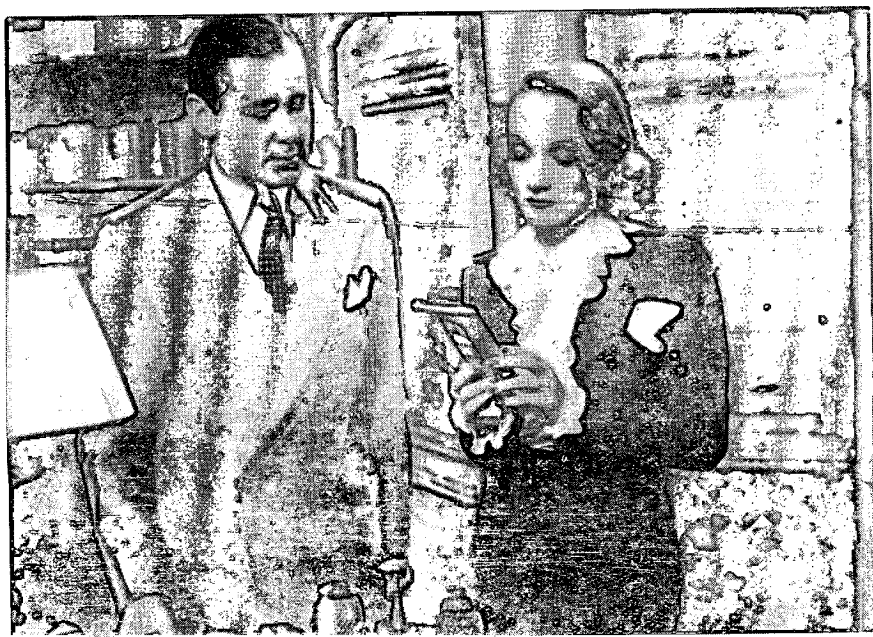
1929 **ETERNAL LOVE (La valanga)** — **sogg.:** dal racconto « Der König der Bernina » di Jacob Christoph Heer - **scenegg.:** Hans Kräly - **fot.:** Oliver Marsh - **musica:** Hugo Reseinfeld - **mont.:** Andrew Marton - **int.:** John Barrymore, Camilla Horn, Victor Varconi, Mona Rico, Hobart Bosworth, Bodil Rosing, Evelyn Selbie - **prod.:** Joseph M. Schenck e John W. Considine jr. per la United Artists.

THE LOVE PARADE (Il principe consorte) — **sogg.:** dalla commedia di Léon Xanrof e Jules Chancel - **scenegg.:** Ernst Vajda, Guy Bolton - **fot.:** Victor Milner - **musica:** Victor Schertzinger - **canzoni:** Clifford Grey - **scenogr.:** Hans Dreier - **mont.:** Merril White - **int.:** Maurice Chevalier, Jeanette McDonald, Lupino Lane, Lillian Roth, Edgar Norton, Lionel Belmore, Albert Roccardi, Carleton Stockdale, Eugene Pallette, Virginia Bruce, E. H. Calvert, Andre Sheron, Yola D'Avril, Margaret Fealy, Russel Powell,

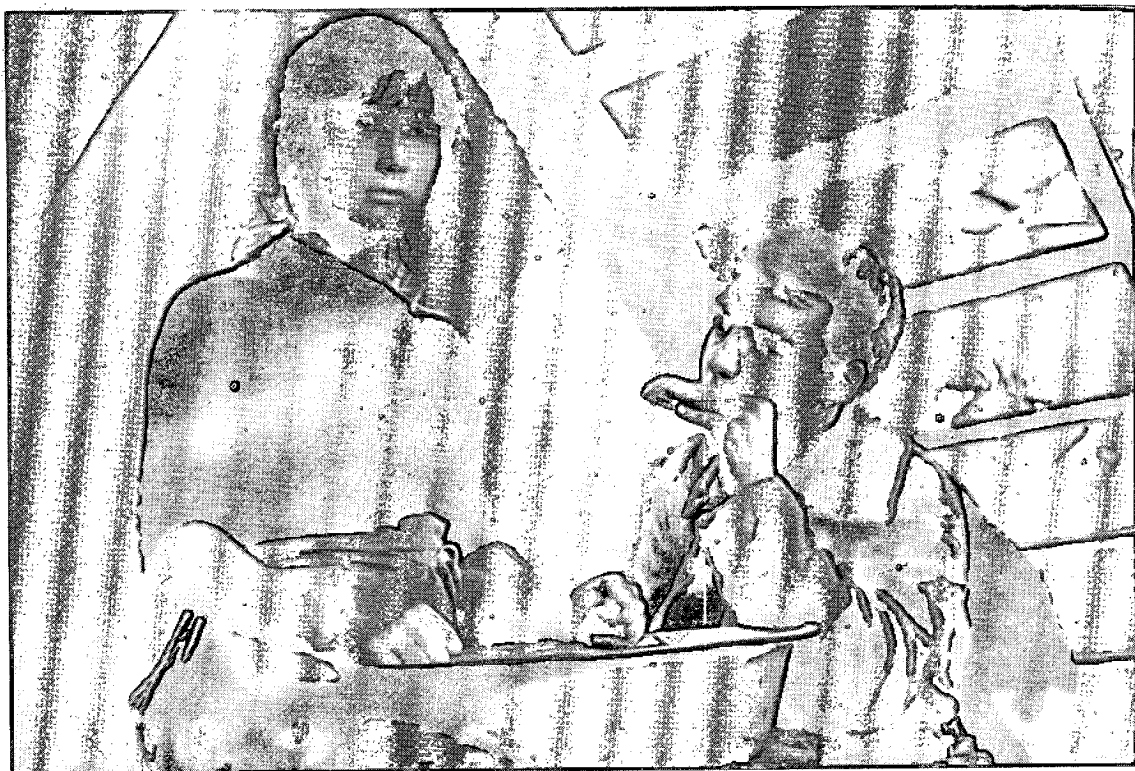
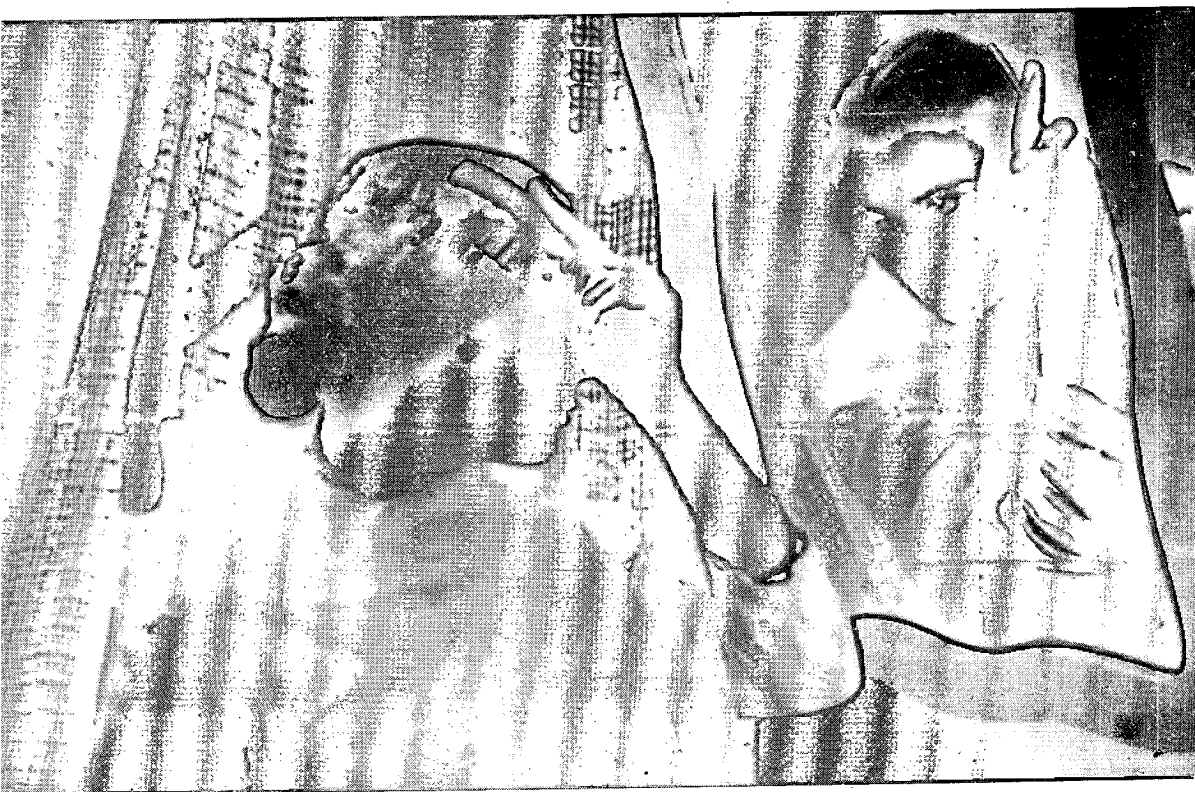
Ernst Lubitsch: *Carmen* (Sangue gitano, 1918).

Forbidden Paradise (La Zarina, 1924).

Paramount on Parade (Paramount Revue, 1930). Il fotogramma è tratto da uno dei « numeri» diretti da Lubitsch.

ERNST LUBITSCH: *If I Had a Million* (Se avessi un milione, 1932). Episodio interpretato da Charles Laughton.

The Merry Widow (La vedova allegra, 1934).

Angel (Angelo, 1937).

ERNST LUBTISCH: *That Uncertain Feeling* (Quell'incerto sentimento, 1941). SOTTO: *Heaven Can Wait* (Il cielo può attendere, 1943).

Cluny Brown (Fra le tue braccia, 1946).

SETTIMANA DEL CINEMA SOVIETICO: *Volano le gru* (Letiat Zhuravli, 1957), di Mikhail Kalatozov (attrice Tatiana Samoilova).

Winter Hall, Ben Turpin, Jean Harlow, Anton Vaverka, Albert de Winton, William von Hardenburg, Josephine Hall, Rosalind Charles, Helene Friend - **prod.**: Paramount.

1930 **PARAMOUNT ON PARADE (Paramount Revue)** — **fot.**: Harry Fischbeck, Victor Milner - **scenogr.**: John Wenger - **coreogr.**: David Bennett. (Lubitsch ha diretto i seguenti « numbers »: « The Origin of the Apache Dance » con Evelyn Brent; « A Park in Paris » e « Sweeping the Clouds Away » con Maurice Chevalier). **Prod.**: Paramount.

MONTE CARLO (Montecarlo) — **sogg.**: da « Die Blaue Küste » di Hans Müller e da alcuni episodi di « Monsieur Beaucaire » di Booth Tarkington e Evelyn Sutherland - **scenegg.**: Ernst Vajda - **dialoghi**: Vincent Lawrence - **fotogr.**: Victor Milner - **musica**: Richard A. Whiting, Frank Harling - **canzoni**: Leo Robin - **scenogr.**: Hans Dreier - **int.**: Jack Buchanan, Jeanette McDonald ZaSu Pitts, Tyler Brooke, Claude Allister, Edgar Norton, John Roche, Albert Conti, Donald Novis, Helen Garden, David Percy, Erik Bey, Sidney Bracey, Geraldine Dvorak - **prod.**: Paramount.

1931 **THE SMILING LIEUTENANT (L'allegro tenente)** — **sogg.**: da « Waltzertraum » di Leopold Jacobson e Felix Dörmann e dal racconto « Nux der Prinzhemahl » di Hans Müller - **adatt.** e **scenegg.**: Ernst Vajda, Samuel Raphaelson, Ernst Lubitsch - **fot.** George Folsey - **musica**: Oscar Strauss - **canzoni**: Clifford Grey - **scenogr.**: Hans Dreier - **mont.**: Merrill White - **int.**: Maurice Chevalier Claudette Colbert, Miriam Hopkins, George Barbier, Charles Ruggles, Hugh O'Connell, Robert Strange, Janet Reade, Elizabeth Patterson, Con MacSunday, Harry Bradley, Werner Saxtorph, Karl Stall, Granville Bates - **prod.**: Paramount.

1932 **BROKEN LULLABY** o **THE MAN I KILLED** — **sogg.**: dalla commedia di Maurice Rostand - **adatt.**: Reginald Berkeley - **scenegg.**: Ernst Vajda, Samson Raphaelson - **fot.**: Victor Milner - **scenogr.**: Hans Dreier - **int.**: Lionel Barrymore, Nancy Carroll, Phillips Holmes, Tom Douglas, ZaSu Pitts, Lucien Littlefield, Louise Carter, Frank Sheridan, George Bickel, Emma Dunn, Tully Marshall, Lillian Elliot, Marvin Stephens, Reginald Pasch, Joan Standing, Rodney McKennon - **prod.**: Paramount.

TROUBLE IN PARADISE (Mancia competente) — **sogg.**: dalla commedia « The Honest Finder » di Laszlo Aladar - **adatt.**: Grover Jones - **scenegg.**: Samson Raphaelson - **fot.**: Victor Milner - **musica**: W. Frank Harling - **scenogr.**: Hans Dreier - **int.**: Miriam Hopkins, Kay Francis, Herbert Marshall, Charles Ruggles, Edward Everett Horton, Charles Aubrey Smith, Robert Greig, Mary Boland - **prod.**: Ernst Lubitsch per la Paramount.

IF I HAD A MILLION (Se avessi un milione) — **sogg.**: Robert D. Andrews - **scenegg.**: Ernst Lubitsch, Grover Jones. (Lubitsch ha diretto gli episodi dell'impiegato d'ufficio, con Charles Laughton, e della donna pubblica, con Wynne Gibson). **Prod.**: Paramount.

1933 **DESIGN FOR LIVING (Partita a quattro)** — **sogg.**: dalla commedia di Noël Coward - **scenegg.**: Ben Hecht - **fot.**: Victor Milner - **scenogr.**: Hans Dreier - **mont.**: Francis Marsh - **int.**: Fredric March, Gary Cooper, Miriam Hopkins, Edward Everett Horton, Franklin Pangborn, Isabel Jewell, Harry Dunkinson, Helena Phillips, James Donlin, Vernon Steele, Thomas Braidon, Jane Darwell, Armand Kaliz, Adrienne D'Ambricourt, Wyndham Standing, Emile Chautard, Nora Cecil, George Savidan, Mrs. Treboal, Cosmo Bellew, Barry Vinton - **prod.**: Paramount.

1934 **THE MERRY WIDOW (La vedova allegra)** — **sogg.**: dal libretto di Victor Leon e Leo Stein e dall'operetta di Franz Lehar - **riduzione** e **scenegg.**: Ernst Vajda Samson Raphaelson - **fot.**: Oliver T. Marsh - **musica**: Franz Lehar - **adattamento musicale**: Herbert Stothart - **scenogr.** Cedric Gibbons, Fred Hope, Gabriel Scognamillo - **costumi**: Ali Hubert e Gilbert Adrian - **mont.**: Francis Marsh - **int.**: Maurice Chevalier, Jeanette McDonald, Edward Everett Horton, Una Merkel, George Barbier, Minna Gombell, Ruth Channing, Sterling Holloway, Donald Meek, Hermann Bing, Henry Armetta Shirley Ross, Barbara Leonard, George Davis, Dorothy Nelson, Eleanor Hunt, Erik Hhodes, Akim Tamiroff - **prod.**: Metro Goldwyn Mayer.

LA VEUVE JOYEUSE (edizione francese del precedente) — **int**: Maurice Chevalier, Jeanette McDonald, Marcel Vallée, Daniela Parola, André Berley, Fifì Dorsay, Pauline Garon, Jean Perrey, Emile Delliers.

1937 **ANGEL (Angelo)** — **sogg.**: dalla commedia di Melchior Lengyel - **adatt.** e

dialoghi: Samson Raphaelson - **scenegg.** Guy Bolton, Russel Medcraft - **fot.:** Charles Lang - **musica** e **canzoni:** Frederick Holländer, Leo Robin - **scenogr.:** Hans Dreier, Robert Usher - **mont.:** William Shea - **int.:** Marlene Dietrich, Herbert Marshall, Melvyn Douglas, Ernest Cossart, Edward Everett Horton, Laura Hope Crews, Herbert Mundin, Dennie Moore, Lionel Pape, Michael Visaroff, Ivan Lebedeff, Leonard Carey, Phyllis Coghlan, Eric Wilton, Gerald Hamer, Herbert Evans, Olaf Hytten, Duci Kerekjarto - **prod.:** Ernst Lubitsch per la Paramount.

1938 **BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (L'ottava moglie di Barbablù) — sogg.:** da una commedia di Alfred Savoir - **scenegg.:** Charles Brackett, Billy Wilder - **fot.:** Leo Tover - **musica:** Werner Heymann - **scenogr.** Hans Dreier, Robert Usher - **mont.:** William Shea - **int.:** Gary Cooper, Claudette Colbert, Edward Everett Horton, David Niven, Elizabeth Patterson, Hermann Bing, Warren Hymer, Franklin Pangborn, Armand Cortes, Rolfe Sedan, Lawrence Grant, Lionel Pape, Tyler Brooke, Tom Ricketts, Barlowe Borland, Charles Halton, Sacha Guitry - **prod.:** Ernst Lubitsch per la Paramount.

1939 **NINOTCHKA (Ninotchka) — sogg.:** Melchior Lengyel - **scenegg.:** Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch - **fot.:** William Daniels - **musica:** Werner R. Heymann - **scenogr.:** Cedric Gibbons, Randall Duell - **mont.:** Gene Ruggiero - **int.:** Greta Garbo, Melvyn Douglas, Ina Claire, Bela Lugosi, Sig Rumann, Felix Bressart, Alexander Granach, Gregory Gaye, Rolfe Sedan, Edwin Maxwell, Richard Carle, George Tobias, Paul Ellis, Dorothy Adams, Peggy Moran - **prod.:** Ernst Lubitsch per la Metro Goldwyn Mayer.

THE SHOP AROUND THE CORNER (Scrivimi fermo posta) — sogg.: da una commedia di Nikolaus Laszlo - **scenegg.:** Samson Raphaelson - **fot.:** William Daniels - **musica:** Werner R. Heymann - **scenogr.:** Cedric Gibbons - **mont.:** Gene Ruggiero - **int.:** Margaret Sullavan, James Stewart, Frank Morgan, Joseph Schildkraut, Sara Haden, Felix Bressart, William Tracy, Inez Courtney, Sarah Edwards, Edwin Maxwell, Charles Halton, Charles Smith - **prod.:** Ernst Lubitsch per la Metro Goldwyn Mayer.

1941 **THAT UNCERTAIN FEELING (Quell'incerto sentimento) — sogg.:** dalla commedia « Divorziamo » di Victorien Sardou ed Emile de Najac - **scenegg.** e **dialoghi:** Donald Ogden Stewart, Walter Reisch - **fot.:** George Barnes - **musica:** Warner R. Heymann - **scenogr.:** Alexander Golitzen - **mont.:** William Shea - **int.:** Merle Oberon, Melvyn Douglas, Burgess Meredith, Alan Mowbray, Harry Davenport, Sig Rumann, Olive Blakeney, Eve Arden, Richard Carle, Mary Currier, Jean Fenwich - **prod.:** Ernst Lubitsch per la United Artists.

1942 **TO BE OR NOT TO BE (Vogliamo vivere!) — sogg.:** Ernst Lubitsch, Melchior Lengyel - **scenegg.:** Edwin Justus Mayer - **fot.:** Rudolph Maté - **musica:** Werner R. Heymann - **scenogr.:** Vincent Korda - **mont.:** Dorothy Spencer - **int.:** Carole Lombard, Jack Benny, Robert Stack, Sig Rumann, Lionel Atwill, Felix Bressart, Stanley Ridges, Tom Dugan, Miles Mander, George M. Lynn, Robert O. Davis, Maurice Murphy, Maude Eburne, Halliwell Hobbes, Leyland Hodgson, Charles Irwin, Olaf Hytten, James Finlayson, Frank Reicher, Charles Halton, Roland Varno, Erno Verebes, Alec Craig, Edgar Licho, Armand Wright, Henry Victor, Leslie Dennison, Peter Caldwell, Wolfgang Zilzer, Helmut Dantine, Otto Reichow, Gene Rizzi, Paul Barrett, John Kellogg - **prod.:** Ernst Lubitsch per l'United Artists.

1943 **HEAVEN CAN WAIT (Il cielo può attendere) — sogg.:** dalla commedia « Birthday » di Laszlo Bus-Fékete - **scenegg.:** Samson Raphaelson - **fot.** (in Technicolor): Edward Cronjager - **musica:** Alfred Newman - **scenogr.:** James Basevi e Leland Fuller - **mont.:** Dorothy Spencer - **int.:** Don Ameche, Gene Tierney, Charles Coburn, Spring Byington, Laird Cregar, Eugene Pallette, Marjorie Main, Allyn Joslyn, Louis Calhern, Signe Hasso, Helene Reynolds, Aubrey Mather, Michael Ames, Leonard Carey, Clarence Muse, Dickie Moore, Trudy Marshall, Frank Orth, Florence Bates, Dickie Jones, Charles Halton, Scotty Beckett, Clara Blandick, Anita Bolster, Gerald Oliver Smith, Nino Pipitone jr., Alfred Hall, Claire Du Brey, Maureen Rodin-Ryan - **prod.:** Ernst Lubitsch per la 20th Century Fox.

1946 **CLUNY BROWN (Fra le tue braccia) — sogg.:** da un racconto di Margery Sharp - **scenegg.:** Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reinhardt - **fot.:** Joseph La Shelle - **musica:** Cyril Mockridge - **scenogr.:** Lyle Wheeler, J. Russell Spencer - **mont.:** Dorothy Spencer - **int.:** Charles Boyer, Jennifer Jones,

Peter Lawford, Helen Walker, Reginald Gardiner, Reginald Owen, Charles Aubrey Smith, Richard Haydn, Margaret Bannerman, Sara Allgood, Ernest Cossart, Florence Bates, Una O'Connor, Queenie Leonard, Billy Bevan, Michael Dyne, Christopher Severn, Rex Evans, Ottola Nesmith, Harold De Becker, Jean Prescott, Al Winters, Clive Morgan, Charles Coleman, George Kirby, Whit Bissell, Bette Rae Brown, Mira McKinney, Philip Morris, Betty Fairfax, Norman Ainsley - **prod.**: Ernst Lubitsch per la 20th Century Fox.

1948 **THAT LADY IN ERMINE (La signora in ermellino)** — **sogg.**: dall'operetta di Rudolf Schanzer e E. Welisch - **scenegg.**: Samson Raphaelson - **fot.** (in Technicolor): Leon Shamroy - **musica**: Alfred Newman - **scenogr.**: Lyle Wheeler, J. Russel Spencer - **costumi**: René Hubert - **coreogr.**: Hermes Pan - **mont.**: Dorothy Spencer - **int**: Betty Grable, Douglas Fairbanks jr., Cesar Romero, Walter Abel, Reginald Gardiner, Harry Davenport, Virginia Campbell, Whit Bissell, Edmund MacDonald, David Bond, Harry Cording, Belle Mitchell, Mary Bear, Jack George, John Parrish, Mayo Newhall, Lester Allen - **prod.**: Ernst Lubitsch per la 20th Century Fox. (Il film rimase incompiuto per la morte di Lubitsch e fu portato a termine da Otto Preminger).

Produzione:

1946 **DRAGONWYCK (Il castello di Dragonwyck)** — **regia**: Joseph L. Mankiewicz - **sogg.**: dal romanzo di Anya Seton - **scenegg.** Joseph L. Mankiewicz - **fot.**: Arthur Miller - **musica**: Alfred Newman - **scenogr.**: Lyle Wheeler, J. Russel Spencer - **mont.**: Dorothy Spencer - **int.**: Gene Tierney, Walter Huston, Vincent Price, Glenn Langan, Ann Revere, Spring Byington, Connie Marshall, Jessica Tandy, Henry Morgan, Trudy Marshall, Vivienne Osborne, Reinhold Schunzel, Jane Nigh, Ruth Ford, Scott Elliot, Boyd Irwin, Maya Van Horn, Keit Hitchcock, Francis Pierlot - **prod.**: Ernst Lubitsch per la 20th Century Fox.

(*a cura di ROBERTO CHITI*)

Note

Responsabilità degli scrittori

L'incontro con gli scrittori, organizzato a Roma dal Centro studi dell'A.N.I.C.A. si inquadra in una campagna di rilancio del nostro cinema, articolata sui piani più diversi e lontani: da quello della cultura, alla pubblicità televisiva dei tanti Souvenirs d'Italie. *E' un po' come giuocare alla roulette puntando — contemporaneamente — su tutti i numeri e su tutti i colori. Anche i letterati quindi sono stati invitati ad occuparsi della crisi. E poichè il cinema, nonostante il conclamato disprezzo, ha sempre esercitato un fascino sottile ma concreto, essi hanno risposto numerosi all'invito vuotando il sacco con invidiabile franchezza. Durante i lavori del convegno sono state espresse recriminazioni, accuse, lagnanze, in larga parte non immotivate; e accanto a tutto questo, alcune buone idee che potrebbero costituire una premessa preziosa per rendere organici e fattivi i rapporti tra il mondo della letteratura e il cinema.*

Lo Stato, attraverso il Sottosegretario allo Spettacolo on. Resta e il presidente del Centro Sperimentale di cinematografia, Michele Lacalamita, è intervenuto ai lavori del convegno. La presenza del Sottosegretario ha spinto gli scrittori ad esprimere con estrema sincerità una serie di critiche alla censura cinematografica e al clima di conformismo che caratterizza larghissimi settori del cinema italiano. L'on. Resta ha risposto assicurando di non essere favorevole al conformismo, « tomba di tutto ciò che è vivo e reale; di tutto ciò che è verità ». Il presidente del Centro Sperimentale, dal canto suo, dopo aver sottolineato l'esigenza che i contatti tra scrittori e cinema non assumano un carattere di estemporaneità, di semplice interesse economico, di astratto organizzativismo, ha voluto ricordare che il Centro è a disposizione di quegli uomini di cultura interessati « a un lavoro in comune con registi, attori, produttori e tecnici per il completamento unitario, sul piano della realizzazione filmica delle loro invenzioni ».

Quale fosse lo scopo dell'incontro è risultato con chiarezza dalle parole di Eitel Monaco, e dei rappresentanti del Centro Studi dell'A.N.I.C.A. E' stato ricordato agli scrittori che il cinema è anche un'industria, e che molto spesso i film artisticamente validi hanno costituito degli autentici insuccessi sul piano degli incassi. Il Centro Studi, in altri termini, ha prospettato agli scrittori una collaborazione sul piano della produzione media. Lo hanno ripetuto più volte Luigi Chiarini e Giancarlo Vigorelli, che presiedevano i lavori: « Si sono fatti molti e anche pregevoli film sul popolo; se si faranno dei film per il popolo, che sappiano ricrearlo, educandone il gusto e contribuendo alla sua elevazione culturale, si darà al cinema italiano un altro

primato ». Una impostazione, questa, fatta propria da Mario Soldati, che con un giuoco pirotecnico di battute satiriche e paradossali ha consigliato i convenuti a lasciar da parte i film d'arte, a non occuparsene addirittura, perchè « all'arte non si comanda », e di rivolgere ogni sforzo verso i film di medio livello: « Sarebbe bene raccomandare ai produttori, quando fanno un copione qualunque, sgrammaticato perfino, di chiamare ogni volta uno scrittore qualificato ».

Se è certamente vero che all'arte non si comanda, è indispensabile insistere tuttavia sulla necessità che gli uomini di cultura e di cinema — non esclusi i produttori — si impegnino per realizzare le condizioni obiettive — nel campo della libertà e nel campo dell'industria — atte a consentire, se possibile, una produzione artisticamente qualificata. Su questo problema ha insistito particolarmente Cesare Zavattini, chiedendo ai produttori e agli autori di impegnarsi per ottenere « libere condizioni di lavoro, senza le quali l'istanza di rinnovamento e arricchimento di temi (...) diventerebbe astratta e perfino corruttrice ». Lo scrittore quindi, se non vorrà far scadere la sua collaborazione — come più volte è avvenuto in passato — al livello del puro e semplice interesse, dovrebbe adoperarsi affinchè al suo lavoro cinematografico non siano estranei lo stesso rigore, la stessa serietà che animano, in genere, le sue opere letterarie. E' vero, l'ambiente del cinema è stato e continua a essere il regno del compromesso e della rinuncia; ma tutto ciò non può giustificare una resa a discrezione, che spesso avviene senza neppur aver lottato per ottenere quel minimo di condizioni indispensabili a un lavoro dignitoso.

Giustamente Giorgio Bassani ha sottolineato che « una collaborazione fruttuosa è (...) possibile soltanto sul piano della sincerità e della verità (...). Lo scrittore può dare un contributo al cinema, a un patto: che egli attraverso il cinema possa dare una rappresentazione della società contemporanea, ed esprimere un giudizio su di essa, senza limitazioni di sorta ». Lo stesso Bassani, polemizzando con Soldati, ha voluto ricordare come « letteratura non significhi mettere in bella copia, ma sentire più profondamente. Gli scrittori lo possono fare, anche se non sempre lo fanno ». Chè di questo si tratta: a parte rare eccezioni, troppe volte sono apparse autorevoli firme in sceneggiature non lontane dal fumetto. Si è accettata in altri termini una collaborazione per più versi equivoca e superflua; non si è avuta la forza di rinunciare ad essa, anche se, poi, ci si è sfogati a dir peste del cinema e dei suoi costumi. A questo proposito, appaiono assai pertinenti alcune acute osservazioni di Ennio Flaiano che nel suo « Diario notturno » ha voluto commentare il convegno: « Lo scrittore che si lamenta dell'incomprensione del produttore ricorda molto il cavalcatore della tigre che si lamenta di non poter scendere quando lo desidera. Prendersela con la tigre, che evidentemente corre a caccia di prede, è sciocco. Non bisognava montarle in groppa. Direte che cavalcando la tigre ci si prende qualche spavento, ma si guadagna bene. Ma questo è un altro discorso, facciamo allora un convegno tra Letteratura e Finanza » (« Il Mondo », 26 novembre 1957).

Lamentarsi dei sistemi produttivi oggi in auge ci sembra atteggiamento

validissimo in sè, ma tale da non giustificare compromessi sistematici, accettati il più delle volte nei termini di una paternalistica condiscenza verso un ambiente — come dire? — squallido e selvaggio. *Alberto Moravia — ricco di una esperienza cinematografica quantitativamente notevole — ha creduto opportuno dichiarare: « Io sarei favorevolissimo ad apportare la cultura nel cinema, perchè ad un certo punto, per ragioni d'interesse, nei paesi in cui questi rapporti sono serrati, il cinema ha un più alto livello ». A parte il carattere estremamente generico di questa « cultura » che come una astratta deità dovrebbe essere calata nel mondo della celluloide per illuminare gli spiriti o per rischiare, a mo' di lampada magica, le tenebre della barbarie, gioverà ricordare che il cinema italiano, in un passato recentissimo, ha saputo dar prova di una vitalità culturale indiscussa, di un mordente critico ammirato sopratutto dai nostri scrittori più preparati, come attesta fra l'altro l'ormai celebre frase di Cesare Pavese: « Il miglior narratore italiano è, oggi, Vittorio De Sica ». In altri termini, il nostro dopoguerra culturale ha visto il cinema alla più decisa avanguardia; e non a caso ad esso si sono richiamati nel loro lavoro, alcuni dei nostri narratori. La collaborazione degli scrittori dovrebbe concretizzarsi anche e sopratutto sulla base di questo patrimonio culturale prezioso al fine di arricchirlo, e approfondirlo, portandolo magari ad un maggiore livello spettacolare. Compito tutt'altro che privo di difficoltà; tale da presupporre una indiscussa fiducia nel cinema come efficace mezzo di espressione e di discorso, e quindi una conoscenza non superficiale o estemporanea del suo linguaggio. Giustamente, durante il convegno, si è voluto ricordare agli scrittori che il linguaggio cinematografico è ben diverso da quello letterario. Vi hanno insisito, in particolare, Vasco Pratolini, Luigi Chiarini e Bonaventura Tecchi, ai quali ha dato sulla voce Carlo Bernari affermando che la cultura deve essere svincolata dai ceppi del tecnicismo, e che la tecnica del film « gli scrittori o la hanno capita da un pezzo, o non la vorranno capire più ». Affermazioni per la verità sbrigative, che non contribuiscono alla ricerca delle forme più idonee a un incontro organico tra letterati e uomini di cinema. Il problema infatti non è di natura tecnicistica; consiste piuttosto nel prendere piena coscienza della sostanziale diversità dei due mezzi espressivi, e quindi dei diversi metodi e cadenze di racconto. Ci sembra quanto meno categorico affermare che su questo piano gli scrittori non abbiano proprio nulla da apprendere.*

Molto più umile, ma anche molto più vicino alla realtà ci è apparso Vasco Pratolini, allorchè ha espresso l'opinione che « se si riconosce che il cinematografo è anche un'arte, si deve convenire che esso ha bisogno di idee originali, di soggetti, di storie e personaggi intuiti, pensati, elaborati per quella sola e irripetibile forma di espressione. Ridurre per lo schermo un romanzo, o un racconto di sicuro valore letterario, quindi un'opera in sè conclusa: storia e personaggi intuiti, pensati ed espressi sotto quella forma, è un controsenso... Del resto, non vedo come lo scrittore possa improvvisarsi sceneggiatore, e quindi l'apporto fondamentale, concreto che gli scrittori possono dare al cinematografo, è principalmente sotto le vesti di soggettisti. Ancora, è evidente, di soggetti, scene, concepiti per il cinema ». Ci sembra

questa una delle prospettive atte a impostare fattivamente il lavoro in comune. L'altra, assai più aspra e difficile, che richiede, tra l'altro, una sana modestia, consiste per lo scrittore nel diventare anche *uomo di cinema. Di esempi, in questo senso, il cinema italiano ce ne offre più d'uno: da Zavattini a Flaiano a Emilio Cecchi, allo stesso Tullio Pinelli (uomo di teatro). Diventare uomo di cinema significa conoscere a fondo il nuovo mezzo espressivo e credere nella sua efficacia; significa sapersi muovere in un mondo difficile, che costringe perfino i migliori a qualche rinuncia. E' vero, Zavattini ha firmato* Piovuto dal cielo; *Flaiano ha sceneggiato* Vergine moderna *e Pinelli* Il passatore; *ma* Ladri di biciclette, Miracolo a Milano, Umberto D., I vitelloni, Il bidone, Le notti di Cabiria *testimoniano un impegno culturale e artistico di alto livello. Testimoniano soprattutto che gli autori citati, senza sussiego, hanno creduto nel cinema.*

Puo dirsi in definitiva riuscito il primo convegno sul cinema e gli scrittori? Sì, a condizione che i problemi dibattuti abbiano fatto comprendere ai produttori la necessità di abbandonare metodi e indirizzi alla lunga nocivi alla stessa produzione commerciale; e agli scrittori che la sufficienza, il paternalismo, i contatti occasionali o epidermici con il cinematografo non costituiscono valide premesse per un'attività qualificata. Per gli scrittori che hanno giustamente polemizzato con la mentalità e il costume dei produttori, il problema sarà sopratutto quello di tenere le carte in regola, di saper lottare per un rinnovamento e — se necessario — di avere la forza di dire di no. Flaiano, caustico come al solito, ha scritto con molta ragione che non si può « dir messa ai cannibali », detestando il martirio. Soprattutto non si può « dir messa » senza credere.

LINO DEL FRA

Una settimana di cinema sovietico a Roma

Nell'accostarci alle proiezioni dei film in programma per la « Settimana del cinema sovietico », svoltasi a Roma dal 21 *al* 28 *novembre* (1), *oltre che da un criterio rigorosamente critico di giudizio che ci permettesse di valutare caso per caso le opere proposteci all'attenzione, indipendentemente da ogni preconcetto di natura politica, eravamo guidati dal desiderio di conoscere*

1) *Nella cerimonia inaugurale della Settimana, svoltasi al Centro Sperimentale di cinematografia alla presenza di autorità e personalità del Governo, della politica, del mondo culturale e cinematografico e di rappresentanze diplomatiche, il presidente del Centro Michele Lacalamita ha rivolto alla Delegazione del cinema sovietico il seguente indirizzo*: « Signore e signori componenti la Delegazione del cinema sovietico, adempio, nella veste di presidente del Centro sperimentale di cinematografia, al doveroso incarico di salutarvi benvenuti fra noi, a nome di quanti, autorità e personalità del mondo cinematografico e culturale, hanno aderito al nostro invito e a nome di questo Centro, prescelto dal Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri a sede per accogliervi e per indirizzarvi il suo saluto ufficiale.

da vicino se, od in quanta parte, avesse peso nei risultati espressivi dell'attuale produzione cinematografica sovietica la tendenza, già da altri rilevata, verso la riscoperta dei caratteri individuali dell'uomo, con le sue ansie ed aneliti quotidiani, rappresentati nella loro interezza al di là di quegli schemi di comodo che avevano finito con lo snaturarne programmaticamente l'essenza. Il cinema sovietico conosciuto in Italia, più o meno pubblicamente,

---

« Il nostro è un saluto sincero non solo perchè fondato sulla maturata consapevolezza della sostanziale identità di origine e di finale destinazione di tutti quanti gli uomini, per cui ben dobbiamo sentirci corresponsabili pellegrini nell'agitato cammino della storia, ma anche perchè esso è vivificato dal desiderio, che abbiamo sempre sentito e che oggi vivamente vi manifestiamo, di conoscervi attraverso le vostre opere. Si deve a questo desiderio, che è poi incoercibile esigenza della cultura correttamente intesa, se questo Centro, nell'immediato dopoguerra, ha tradotto, pubblicato e diffuso opere fondamentali per l'arte e la tecnica del cinema, quali sono quelle di Eisenstein e di Pudovkin ed ha proiettato a migliaia di circoli del cinema film come *L'incrociatore Potemkin, La madre, La fine di S. Pietroburgo* ed altri ancora.

« Tale desiderio di conoscenza e di studio non è stato interamente soddisfatto; chè anzi l'hanno irrobustito proprio la lettura di tali opere e la visione di tali film, i quali ci hanno rivelato che, spesso, comuni o quanto meno analoghe sono state numerose cause intrinseche ed estrinseche dello sviluppo e delle crisi del cinema sovietico e di quello italiano. Abbiamo notato, infatti, che ambedue le cinematografie nascono sostanzialmente come attivo lavorìo della creazione quasi dal nulla degli impianti e dei mezzi necessari alla proiezione dei film e come addestramento dei quadri ad acquisire la padronanza dei mezzi idonei al raggiungimento degli effetti e dei risultati desiderati. Testimonianze di tale lavorìo e di tale addestramento restano, tra l'altro, il vostro Istituto superiore statale di cinematografia di Mosca e questo Centro sperimentale. In questo primo periodo, l'arte, quando si manifestò, non andò mai al di là di una traduzione in immagini, con consapevolezza di cultura, di testi letterari.

« Si sviluppò poi il secondo tempo, altrimenti detto « tempo documentaristico ». Il documento, con lo stile secco e incisivo che ad esso è proprio, ha fatto rivivere ai due Paesi il brivido emozionante della cronaca di drammatici avvenimenti, pieni di umane speranze e ci ha offerto, nel contempo, la misura della diretta partecipazione dei cineasti a quegli avvenimenti. Per la cinematografia russa basterà ricordare il documentario *La festa della libertà*, significativo « reportage » delle profonde ed umane esigenze di libertà, di giustizia, di verità e di democrazia, passionalmente espresse e gridate dal vostro popolo nel lontano 1917. Dal documentarismo prenderà spunto il rinnovamento artistico delle due cinematografie, sia pure a notevole distanza di tempo l'uno dall'altro. Le forme obbiettive di tale rinnovamento artistico per il cinema russo saranno i grandi affreschi del « realismo populista » di Eisenstein, che ebbe la ventura di vivere i tempi più eroici del popolo russo, saranno le opere di Pudovkin, Dovgenko e di Ermler. Si è concordi ormai, e da tempo, nel ritenere queste opere cinematografiche come uno dei fatti più importanti nella intera storia dell'arte cinematografica. Per il cinema italiano le forme obbiettive del suo rinnovamento artistico saranno le opere dell'autentico neo-realismo.

« Dalla vostra successiva produzione cinematografica, di quella cioè che, partendo dalla considerazione leninista del film « come strumento culturale e rivoluzionario di propaganda », è stata, successivamente, regolamentata nei suoi aspetti organizzativi, industriali, culturali ed ideologici dai decreti di Stato, noi personalmente conosciamo soltanto qualche opera. Perciò, signore e signori della Delegazione sovietica cinematografica, noi ci prepariamo a partecipare alla vostra « Settimana culturale del film sovietico » con desiderio di conoscenza e di studio. Ci auguriamo e vi auguriamo che come nell'immediato dopoguerra il pubblico italiano accolse le opere e i film di Eisenstein, di Pudovkin e di altri ancora con desiderio di conoscenza e di studio, con altrettanto desiderio accolga questa « Settimana culturale del film sovietico », alla cui realizzazione la nostra Cineteca Nazionale ha dato quell'unico contributo tecnico-organizzativo che ad essa è stato richiesto ».

negli anni del dopoguerra era tutto gridato su una nota sola, la nota della retorica più sfrenata, dell'esaltazione sistematica degli ideali del socialismo, ai quali un intero popolo pareva avesse subordinato ogni altro anelito. Agli spettatori, che forse proprio dalle pagine dei grandi narratori russi dell'800 avevano imparato a cogliere l'uomo nelle sue varie dimensioni, i protagonisti de La giovane guardia, *de* Il maestro, *de* La caduta di Berlino, *non mancarono di apparire, con le loro idee fisse ed i loro discorsi monocordi, quanto meno degli alienati, nei quali non era possibile riconoscersi minimamente.*

Nel 1953 apparve a Venezia l'ultimo film di Pudovkin, Il ritorno di Vasili Bortnikov, *e molti gridarono al miracolo soltanto perchè il reduce di quel film non era proprio un eroe tutto d'un pezzo e stentava a riacquistare l'antica fiducia in se stesso, benchè in fine la ritrovasse proprio dedicandosi interamente alle fortune del suo « colcos ». In realtà, era ancora troppo poco per poter parlare di una svolta umanistica del cinema sovietico. Qualcosa di più indicativo poteva esserci offerto, due anni dopo, da un film come* La cicala, *non fosse altro che per la sua fonte letteraria* (Cekov) *e per una più evidente attenzione alle esigenze della forma. Il Samsonov de* La cicala, *è, però, uno soltanto dei registi sovietici che in questi ultimi anni hanno dimostrato di rispondere più o meno chiaramente alle sollecitazioni formali. Questo è un altro elemento da non sottovalutare nel considerare almeno una parte della recente produzione sovietica come il risultato di un effettivo « disgelo » nei rapporti fra gli autori di film e i dirigenti di quella cinematografia di stato. Non possiamo, infatti, dimenticare a quali limiti di avvilimento fossero pervenuti gli interessi formali — intesi come caratteri distintivi della personalità artistica — dei registi sovietici negli anni che coincidono, grosso modo, con quelli della dittatura di Stalin.*

Dopo che il cinema sovietico, con l'attività maggiore di Pudovkin ed Eisenstein soprattutto, aveva fissato, proprio attraverso la personale elaborazione del mezzo tecnico, le basi del linguaggio espressivo e consegnato alla storia dell'arte alcune opere fondamentali, un innovamento che voleva essere ulteriormente rivoluzionario, contraddistinto con il termine di « realismo socialista », lo cristallizò al contrario, in formule sovvertitrici di ogni più elementare principio estetico, per le quali ogni attenzione alla forma, ogni ricerca di stile personale, erano considerate come un atto di deviazionismo dal programma di rigenerazione delle masse contadine ed operaie dell'URSS. L'amorfo stile « popolare », che a queste abbisognava, divenne troppo spesso sinonimo di piattezza e di verbosità, adattate a monotone esaltazioni degli eroi della rivoluzione o a pesanti ricostruzioni storiche tendenti a rinverdire il culto nazionalistico. I risultati della nuova tendenza non potevano essere che mediocri quando a dettarne i principi, piuttosto che la esigenza degli artisti, era stata la solerzia di alcuni burocrati totalmente sordi alle esigenze dell'arte. Si deve ad uno di questi, il famigerato Boris Shumyatskij, se in uno dei processi politici intentati nel 1937 contro alcuni valenti artisti del teatro e del cinema dell'URSS l'eminente regista Vsevolod Meyerhold — la più brillante figura della cosiddetta « sinistra rivoluzionaria teatrale » in

Russia e, al tempo stesso, la più fervida e complessa personalità di tutto il teatro moderno d'Europa — fu fatto tacere per sempre soltanto perchè osò rivendicare i diritti della forma nell'arte, ed il genio di Eisenstein dovette sottostare a mortificanti umiliazioni per non perdere del tutto la speranza di poter girare altri film dopo nove anni di silenzio; e soltanto a prezzo di continui compromessi egli potrà successivamente condurre a termine gli « storici » Aleksandr Nevskij e Ivan il Terribile, nei quali rifulse, nonostante tutto, la magnificenza del suo stile.

Mentre è ancor vivo in noi il ricordo della vuotezza di contenuti umani e della piattezza formale che avevano caratterizzato per vent'anni il cinema sovietico, l'aver riscontrato in alcune delle opere proiettate nel corso della « Settimana » la presenza di qualche anelito nuovo, sia pure spesso innestato in una tematica usuale, non poteva che essere motivo di compiacimento.

Va detto subito che di quattro dei sette film a lungometraggio presentati nelle serate ufficiali già si è discorso esaurientemente nelle pagine di questa rivista in occasione della loro presentazione a vari festival e mostre dell'anno (1). Ciò ci esime dal ripetere alcuni giudizi che, da altri formulati, ci trovano sostanzialmente consenzienti. Riguardo a tali film basti dire, nell'ambito del nostro discorso, che in Notte di carnevale (Karnavalnaia Nocj), di Eldar Riazanov, e in Vertigini (Vysotà), di Aleksandr Zarkhi, l'innesto rispettivamente di motivi satirici in un puerile film-rivista e di umani sentimenti d'amore in un racconto tendente ad esaltare lo spirito di abnegazione di un gruppo di operai impegnato nella costruzione di un complesso di altiforni non approda a risultati espressivi degni di nota, malgrado vi spiri aria di « disgelo »; viceversa, in Il quarantunesimo (Sorokpervij), di Grigori Ciukhrai, e nel Don Chisciotte (Don Kihot), di Grigori Kosintzev, la presenza di fermenti nuovi, o rinnovati, offre una più concreta testimonianza di un positivo mutamento nel clima artistico dell'URSS. Da una parte un regista esordiente costruisce, sullo sfondo — che sa un po' di pretesto — dell'epopea rivoluzionaria, una storia decisamente romantica; dall'altra il vecchio scenografo Kosintzev rispolvera le sue esperienze condotte trentacinque anni prima nell'ambito della « FEKS » (Scuola dell'attore eccentrico) — da lui stesso fondata assieme a Leonid Trauberg — che tendeva a valorizzare al massimo tutti gli elementi decorativi della scena, sia di teatro sia di cinema, per ricavarne determinati significati parodistici o burleschi (la bellissima sequenza del Don Chisciotte relativa alla beffa a corte appare, oggi, una specie di esemplificazione dei canoni estetici di quella scuola).

Anche Sergej Jutkevic, regista di Otello, fece parte a suo tempo della « FEKS », ma soltanto come proselite; tuttavia anch'egli sembra affidarsi agli elementi scenografici e decorativi per conferire ai suoi racconti qualche

(1) Per *Il quarantunesimo* e *Don Chisciotte* vedere la corrispondenza di E. G. Laura da Cannes (a. XVIII, n. 6); per *Don Chisciotte* anche la corrispondenza di T. Ranieri da Locarno (a. XVIII, n. 8); per *Notte di carnevale* l'articolo di C. Triscoli sulla « Sezione informativa » a Venezia e per *Vertigini* l'articolo di G. C. Castello sul Festival di Karlovy Vary (a. XVIII, n. 10).

mordente che altrimenti non otterrebbero. Jutkevic è piuttosto un orecchiante dei metodi altrui: già lo aveva dimostrato nel precedente Scanderbeg, l'eroe albanese (1954), *fredda imitazione dello stile dell'Eisenstein delle epopee storiche. Altri suoi film non conosciamo; ma c'è ragione di credere che i suoi sfoghi formalistici, così liberamente articolati, siano di data recente. E' sintomatico anche il fatto che soltanto ora egli abbia potuto rifarsi ad un grande testo della letteratura occidentale. Ma la sua versione cinematografica della tragedia shakespeariana non si salda in alcun modo con la nostra cultura: gl'interessi decorativi e cromatici — le tonalità rosse e gialle distribuite nella scena dell'uxoricidio — oltre ad apparire spesso scontati rimangono fine a se stessi quando i personaggi sono falsati da una recitazione grossolana e l'intero racconto è il risultato di stimoli esclusivamente epidermici.*

Gli altri due film sono stati realizzati da uno stesso regista, Mikhail Kalatozov; ma si stenta a riconoscere nella impersonale maniera con cui è raccontato il mediocre Amici fedeli (*Vernie Drusia*) *qualcosa dello stile, fertile di soluzioni espressive e ricco di risonanze drammatiche, che ha uniformato la delicatissima vicenda di* Volano le gru (*Letiat Zhuravli*), *la più genuina sorpresa dell'intera rassegna, e la più positivamente indicativa nel senso della nostra ricerca. Anche in* Amici fedeli *vi sono motivi di satira, o almeno di critica, a certi atteggiamenti poco edificanti della personalità umana, rappresentati nel personaggio di un architetto e accademico, troppo dedito al culto di se stesso per riuscire a comprendere e aderire alle esigenze dei suoi dipendenti; ma tali motivi si disperdono nel tema più generico dell'utilità dell'amicizia nel rapporto tra gli uomini. In chiave comica, il film racconta di tre amici d'infanzia che dopo molti anni, ormai uomini maturi e divenuti celebri nell'ambito delle rispettive professioni, si ritrovano per decidere di realizzare, in una settimana di ferie comuni, quello che era stato il loro vecchio sogno: fare una crociera in zattera lungo il corso del fiume Yauza. Soltanto l'accennato accademico si mostra restio al progetto; ma con un inganno gli altri due amici, un grande chirurgo e il direttore di un istituto d'istruzione, lo trascinano sulla zattera. Da qui il film, con toni spesso farseschi, descrive vari momenti e tappe della strana gita, durante la quale i tre amici devono affrontare una serie di disavventure, più spesso comiche che drammatiche, essendo scambiati per vagabondi o per artisti ambulanti. Alla fine del viaggio ciascuno avrà tratto qualche insegnamento morale; sopratutti l'accademico si sarà giovato del contatto con la gente umile per guarire dalla sua superbia. Gli intenti scopertamente moraleggianti inficiano i risultati dell'opera, che oltre tutto ripete spesso situazioni analoghe, diluendo così il mordente di qualche discreta situazione comica. Raccontato secondo una maniera piuttosto convenzionale, il film, che riecheggia motivi già cari ad Aleksandrov, trae alcune suggestioni dalle delicate gamme di colore della fotografia e dalla cordiale recitazione di Boris Cirkov, Vasili Merkurev e Aleksandr Borisov.*

Dagli schemi di racconto usuali nella produzione sovietica Kalatozov

si è liberato del tutto dirigendo Volano le gru, *un film, inconsuetamente in bianco e nero, che appare affrontato con sincerità assoluta di sentimenti umani — ai quali ci sentiamo di poter aderire pienamente — e con arditezza spregiudicata. Esso si affida, inoltre, a soluzioni formali estremamente elaborate e calcolate (nella ricerca di composizione dell'inquadratura e del suo tono fotografico e nel montaggio), che, pur rifacendosi qua e là ad umori di vecchia avanguardia, pervengono ad una indubbia coerenza, ad una unità di rappresentazione che trascende ogni schema prestabilito in virtù dei vivificanti significati che quelle soluzioni traggono dalla vicenda stessa. La quale è ricavata da un lavoro teatrale di Viktor Rozov dal titolo « Eternamente vivi », che due stagioni fa riscosse un grande successo di pubblico, per la novità dei suoi motivi, su un palcoscenico di Mosca. E' la storia malinconica di un amore distrutto a causa della guerra. Ne è protagonista una ragazza, Veronica, che, dopo aver trascorso i momenti più felici della sua vita con il suo giovane fidanzato, Boris, lo vede partire per il fronte. La lontananza dell'amato, la mancanza di sue notizie, la fanno cedere in un momento di debolezza e di smarrimento alla corte assidua del cugino di lui, Mark, presso la famiglia del quale Veronica è stata accolta dopo che i suoi genitori sono periti tragicamente sotto un bombardamento. Questa unione, nata da un errore, è un fallimento; e la ragazza trascina la vita nel ricordo sempre più vivo del suo primo amore, sperando nel suo ritorno. Ma nel frattempo Boris è morto, e Veronica ne ha la triste conferma un giorno, alla stazione, mentre tutta la città è in festa per il ritorno dei soldati dal fronte, dopo la vittoria.*

Il racconto, nel suo lineare sviluppo pur ricco di svolte drammatiche, è costantemente percorso da un fremito di poesia, alla definizione del quale concorre la completa adesione dell'autore alla materia trattata; adesione che si manifesta in un impegno di stile duttile e colorito, dal quale è bandito ogni schema tradizionale e attraverso il quale trovano libero sfogo il sentimento, il dramma, la commozione. Dopo le bellissime scene idilliache dell'inizio, coi due innamorati che si danno l'ultimo bacio prima di rientrare all'alba nelle loro case, nel racconto si delinea, con l'annuncio dello scoppio della guerra, una nota di soffusa malinconia, alla quale il film rimane fedele. La pace e la serenità della famiglia riunita intorno al desco, bruscamente interrotte dalla notizia, diramata per radio, dello scoppio della guerra, e Boris, ancora attardato a letto, che al cugino che lo sveglia con la tremenda notizia risponde « Non me ne importa niente », sono momenti descritti in termini sommessi e con bella efficacia, in cui si ha il primo sentore dell'avverso destino che incombe sui protagonisti. Ma tutto il film è ricco di momenti di intensa e nobile commozione, che acquistano pregnanza maggiore nelle scene più drammatiche, condotte con un gusto ed un'abilità raffinati. Così nella scena — straordinariamente mossa in movimenti di carrello — del mancato saluto di Veronica a Boris partente, con lei disperata che riesce appena a scorgerlo tra la folla e richiamandolo invano lancia in sua direzione un pacco di biscotti che finiscono calpestati dai soldati in marcia; come in quella che descrive la desolata morte di Boris che,

prima di abbattersi nel fango, colpito da un proiettile, rivede in un attimo alcuni suoi momenti felici con la fidanzata e immagina quello che sarebbe stato il suo matrimonio senza la tragica avventura della guerra. Scena quest'ultima, che si affida ad una serie di immagini sovrimpresse, sfumate, rallentate, la cui complicata ricercatezza tecnica non impedisce una sincera commozione grazie alla genuinità dei sentimenti che hanno mosso l'autore.

Altrove il racconto cede a svolte indeterminate, come accade nell'improvviso abbandono di Veronica al desiderio di Mark sotto l'infuriare di un bombardamento aereo. La figura di Mark — un misto di debolezza e d'insoddisfazione — non è ben delineata all'inizio; ma prende corpo nella scena che lo inquadra — chiuso nella sua tristezza ed inutilità — in un locale della suburra, dove Veronica lo raggiunge per recuperare uno scoiattolo di pezza, l'ultimo dono di Boris che vi aveva nascosto un tenero messaggio d'amore, rimasto celato alla ragazza e che ora passa per le mani di alcune prostitute. Tale sequenza, coi sui forti contrasti e coi suoi toni di desolato abbandono, richiama alla memoria certe pagine di Dostojevskij ed è quanto di più imprevedibile potesse darci il cinema sovietico. E' un'umanità tutta intera che abbiamo ritrovàto in questo film di Kalatozov, una umanità articolata in una vasta gamma di sentimenti, di desideri, di debolezze, e tesa verso le ragioni del cuore più che ad ogni altro anelito. Le attenzioni maggiori del regista sono andate, naturalmente, al personaggio di Veronica, di una tenera, squisita femminilità, che la giovanissima Tatiana Samoilova ha reso stupendamente con sicurezza e varietà di scorci psicologici. Ricorderemo il suo volto, soffuso di un'inguaribile tristezza, mentre, tra le esplosioni di gioia che accolgono i reduci dal fronte, uno di questi esclama: « Non c'è cuore di cittadino sovietico che oggi non palpiti di letizia ».

Rimane da vedere se la strada tracciata da Volano le gru *— film che non soggiace ad alcuna delle remore d'ordine formale e contenutistico imposte dalle direttive di un tempo — sarà liberamente seguita da altri o desterà timori fra i dirigenti politici; i quali preferirebbero forse incoraggiare, se non le manifestazioni apologetiche e di sfrenato nazionalismo, una produzone più dozzinale e di gusto popolaresco, ma pur sempre indirizzata all'esaltazione delle virtà civili del cittadino sovietico, e che va delle tronfie « lezioni di vita » all'ameno e striminzito romanzetto d'amore per « operaie di fabbrica ». Tale sembra essere, infatti, la produzione corrente del cinema sovietico, avendone avuto sentore da alcuni film di data recente sibillinamente inseriti in un programma « retrospettivo », preordinato dalla stessa delegazione sovietica* (2) *e svoltosi parallelamente alla manifestazione ufficiale.*

Non è opportuno dedicare molte parole a quest'ultimi film; nei quali indistintamente gli ingegneri, di entrambi i sessi, si sprecano come i telefoni bianchi nelle pellicole del nostro passato regime. In La lezione della vita *(Urok Gisni), di Juli Reisman, una giovane donna sacrifica la sua vita per*

(2) La Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di cinematografia si è limitata ad organizzare le proiezioni dei film, rispettando il programma predisposto dalla delegazione sovietica.

amore di un uomo che, per eccesso di ambizioni nello svolgere la professione d'ingegnere, finisce col perdere la stima dei suoi collaboratori, e resterà solo con la moglie che lo aiuterà a correggersi. Un ingegnere in gonnella è la Caterina Voronina (*Ekaterina Voronina*) *del film di Isidoro Annenski; la quale, dopo varie schermaglie d'amore, riesce ad impalmare un vedovo ingegnere, con cui ha rapporti di lavoro.* La scheggia (*Zanoza*), *di Nikolai Saniscvili, vorrebbe invece adottare i toni della commedia allegra e musicale, e lo fa nei modi più retrivi e puerili: la protagonista è una specie di « Scampolo » di marca sovietica, un'autista sbarazzina, ma di virtù esemplari, tanto da accattivarsi prima le simpatie poi l'amore di un ennesimo ingegnere. Identiche insufficienze — piattezza tecnica e recitazione dilettantesca — caratterizzano tali produzioni.*

Le « retrospettive » vere e proprie si sono limitate a quattro opere, del resto già note in Italia ai frequentatori dei Circoli del cinema. Dall'occasione di questo incontro ufficiale con il cinema sovietico ci saremmo aspettati un programma più succoso, che venisse a colmare, in parte, i molti vuoti che ancora sussistono nelle nostre informazioni su quella produzione e che ci impediscono ancora un'esatta valutazione del contributo artistico di registi come Dovzenko, Kuleshov, ed Ermler. Le quattro opere in programma hanno semplicemente indicato quattro momenti, più o meno distinti, dei primi vent'anni di cinematografia sovietica. L'incrociatore Potemkin (1925), *massimo raggiungimento dell'arte di Eisenstein, ha riconfermato il suo straordinario empito epico, del resto unanimemente riconosciuto.* Ciapaev (1934), *di Georgei N. e Sergei N. Vasilev, umano ritratto di un umile condottiero della rivoluzione, è l'opera prima — sostanzialmente sincera — di quel « realismo socialista» che sfocerà facilmente nella più scoperta apologia. Di quest'ultima ci è stato offerto un esempio da* Il deputato del Baltico (1937), *di Aleksandr Zarkhi e Josip Heifiz, appena riscattato, nella sua staticità ed ampollosità, dalla presenza di un grande interprete, Nikolai Tcherkasov. La presa di coscienza rivoluzionaria da parte di un giovane operaio trova, invece, un logico e consequenziale sviluppo ne* La giovinezza di Massimo (1935), *prima parte di una « trilogia » di Kosintzev e Trauberg, che non possiamo ancora valutare interamente mancando alla nostra conoscenza l'episodio centrale,* Il ritorno di Massimo, *mai introdotto in Italia.*

LEONARDO AUTERA

Filmografia

I film della « Settimana »:

SOROKPERVIJ (Il quarantunesimo) — regia: Grigori Ciukhrai - **sogg.:** dai racconti di Boris Lavrenev - **scenegg.:** G. Koltunov - **fot.:** (sovcolor): Sergei Urusevski - **scenogr.:** E. Kamski, K. Stepanov - **musica:** N. Kriukov - **int.:** Isolda Isvitskaia, Oleg Strigenov, Nikolai Kriutckov - **prod.:** Mosfilm, 1956.

OTHELLO — Regia: Sergei Jutkevic - **sogg.:** dalla tragedia di William Shakespeare - **scenegg.:** Sergei Jutkevic - **fot.** (sovcolor): E. Andrikanis - **scenogr. e costumi:** A. Vaisfeld, V. Dorrer, M. Kariakin - **musica:** Aram Kaciaturian - **int.:** Sergei Bondarciuk, A. Popov, Irina Skobtseva, V. Soshalski, E. Vesnik, A. Maksimova. E. Teterin, Mikhail Troianovski, A. Kelberer, P. Brilling - **prod.:** Mosfilm, 1955.

VERNIE DRUSIA (Amici fedeli) — **regia:** Mikhail Kalatozov - **scenario:** A. Galich, K. Isaev - **fot.** (sovcolor): M. Maghidson - **scenogr.:** A. Parkhomenko - **musica:** T. Khrennikov - **canzoni:** N. Matusovski - **int.** Vasili Merkurev, Boris Cirkov, Aleksandr Borisov, A. Gribov, L. Gritsenko, L. Ciagalova, A. Pokrovski, L. Guenica, Y. Sarantzev - **prod.:** Mosfilm, 1954.

DON KIHOT (Don Chisciotte) — **regia:** Grigori Kosintzev - **sogg.:** dal romanzo di Miguel Cervantes - **scenegg.:** Eugeni Schwartz - **fot.:** (sovcolor, schermo panoramico): A. Moskvin, A. Dudko - **scenogr.:** E. Enei, A. Altman - **musica:** Kara Karaev - **int.** Nikolai Tcherkasov, Iuri Tolubeev, Serafima Birman, L. Kasianova, G. Vizon, V. Freindlich, L. Vertinskaia, O. Vikland - **prod.:** Lenfilm, 1957.

KARNAVALNAIA NOCJ (Notte di carnevale) — Vedere dati nel n. 10, anno XVIII, pag. 102.

LURDGIA MAGDANI (L'asino di Magdana) — **regia:** Tengiz Abuladze, Revaz Ceidze - **sogg.:** Ekaterina Gabascvili - **scenegg.:** K. Gogodze - **fot.:** A. Digmelov, L. Sukhov - **scenogr.:** I. Sumbatascvili, G. Gighauri, K. Khutsiscvili - **musica:** Arto Kereselidze - **int.:** Dukana Sterodze, Liana Motsrapiscvili, Mikho Borascvili, Nana Cikvinidze, Akai Kvantaliani, K. Sakandelidze, Aleksandr Omiadze, A. Takaiscvili - **prod.:** Grusia film, 1955 - (mediometraggio).

VYSOTA' (Vertigini) — **regia:** Aleksandr Zarkhi - **scenario:** Mikhail Papava - **fot.** (sovcolor): Vasili Monachov - **scenogr.:** Abram Freidin - **musica:** Radion Scedrin - **int.:** Nikolai Ribnikov, Inna Makarova, Gennadi Karnovic-Valua, Vasili Makarov, Marina Strijenova, Sergei Romodanov - **prod.:** Mosfilm, 1956.

LETIAT ZHURAVLI (Volano le gru) — **regia:** Mikhail Kalatozov - **sogg.:** dalla commedia « Eternamente vivi » di Viktor Rozov - **scenegg.:** V. Rozov - **fot.:** Sergei Urusevski - **scenogr.:** E. Svidetelev - **musica:** M. Vainberg - **int.:** Tatiana Samoilova, Aleksei Batalov, Vasili Merkuriev, A. Scvorin, S. Charitonova, K. Nikitin, V. Zubkov, A. Bogdanova - **prod.:** Mosfilm, 1957.

I film della « retrospettiva »:

BRONENOSEZ POTEMKIN (L'incrociatore Potemkin) — **regia:** Sergei M. Eisenstein - **scenario:** Nina Ferdinandova Agadzhanova-Shutko, S. M. Eisenstein - **fot.:** Eduard Tissé - **assistente alla regia:** Grigori Aleksandrov - **int.:** A. Antonov, G. Aleksandrov, Vladimir Barski, A. Levshin, Mikhail Gomarov, Maksim Shtraukh, gli attori del Teatro « Proletkult » i marinai della « Flotta rossa » e gli abitanti di Odessa - **prod.:** Goskino, 1925.

CIAPAEV — **regia:** Sergei N., Georgei N. Vasilev - **sogg.:** D. e A. Furmanov - **scenegg.:** S. N. e G. N. Vasilev - **fot.:** A. Sigaev - **scenogr.:** I. Mikhlis - **musica:** G. Popov - **int.:** Boris Babockin, B. Blinov, V. Miassnikova, L. Kmit I. Pevtsov, L. Sckurat, V. Volkov, N. Simonov, Boris Cirkov - **prod.** Lenfilm, 1934.

JUNOST MAKSIMA (La giovinezza di Massimo) — **regia e scenario:** Grigori Kosintzev, Leonid Trouberg - **fot.:** A. Moskvin - **scenogr.:** E. Enei - **musica:** Dmitri Sciostakovic - **int.:** Boris Cirkov, Stepan Kaiukov, A. Kulakov, Valentina Kibardina, M. Tarkhanov - **prod.:** Lenfilm, 1935.

DEPUTAT BALTIKI (Il deputato del Baltico) — **regia:** Aleksandr Zarkhi, Josip Heifiz - **fot.:** M. Kaplan - **scenogr.:** N. Suvorov - **musica:** N. Timoteev - **int.:** Nikolai Tcherkasov, Boris Livanov, Oleg Giakov, M. Domasceva, A. Melnikov - prod.: Lenfilm, 1937.

UROK GISNI (La lezione della vita) — **regia:** Juli Reisman - **sogg.:** E. Gabrilovic - **fot.** (sovcolor): S. Urusevski - **scenogr.:** N. Schengelia - **musica:** A. Filipenko - **int.:** Valentina Kalinina, I. Pereverzer, A. Aroseva, V. Kulikov, M. Yureva, V. Avdiushko - **prod.:** Mosfilm, 1955.

ZANOZA (La scheggia) — **regia:** Nikolai Saniscvili - **scenario:** Aleksandr Vitenzon - **fot.** (sovcolor): Dmitri Feldman - **scenogr.:** L. Memaladze, V. Maciavarianni - **musica:** Aleksandr Tsintsiadze - **int.:**Leila Abascidze, Georgei Gegeckori, Tengiz Musckudiani, Marina Tbileli, J. Dugladze, A. Jorjoliani - **prod.:** Grusia Film, 1956.

EKATERINA VORONINA (Caterina Voronina) — **regia:** Isidoro Annenski - **scenario:** Anatoli Ribakov - **fot.** (sovcolor): Igor Sciatrov - **musica:** Leonid Schvartz - **int.:** Liudmila Hitiaeva, Nadir Maliscevski, Vera Pascennaia, Vladimir Medvedev, Nonna Mordiukova - **prod.:** Gorki, 1957.

(*a cura di LEONARDO AUTERA*)

I film

La diga sul Pacifico

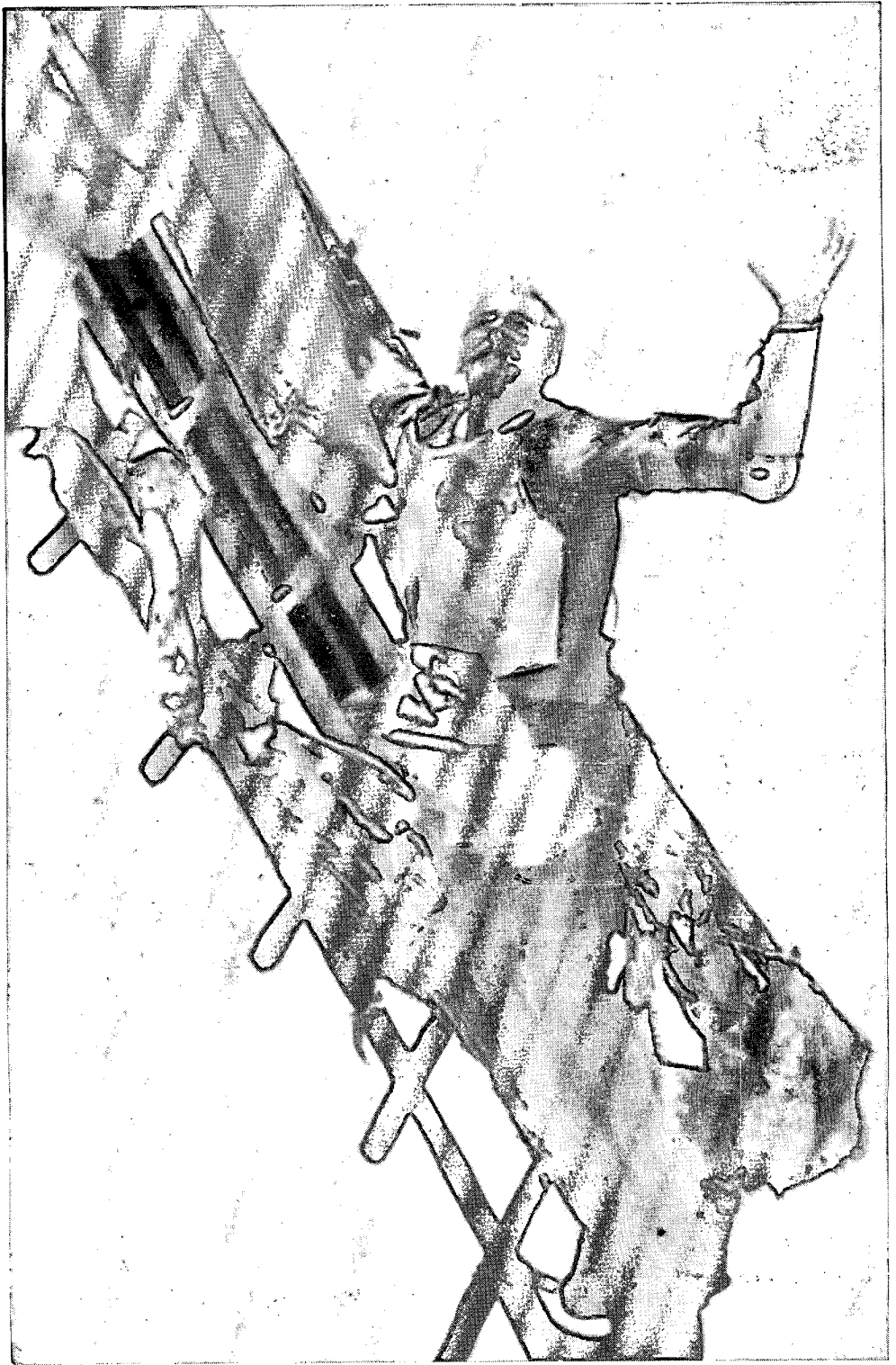
REGIA: René Clement.

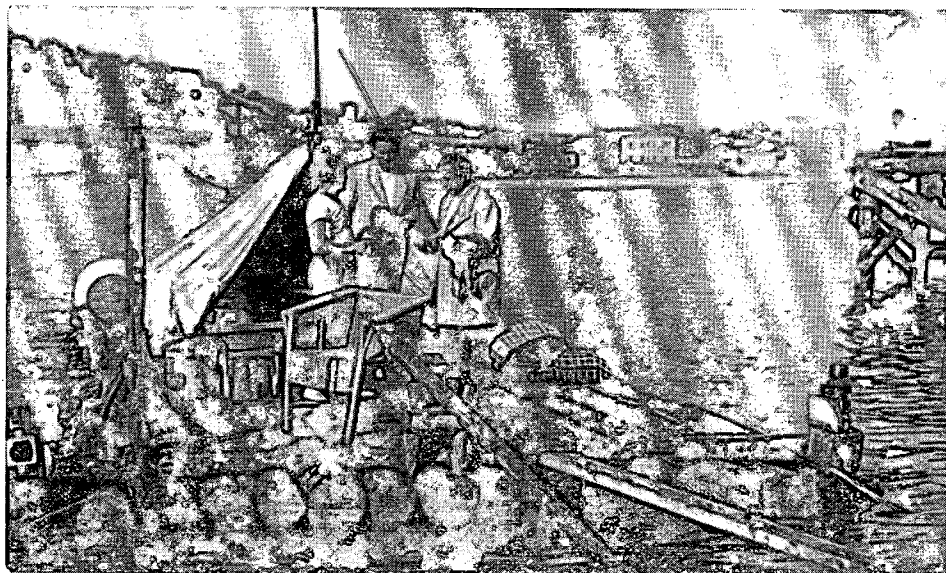
SOGGETTO: *dal romanzo « Un barrage sur le Pacifique » di* Marguerite Duras. SCENEGGIATURA: René Clément, Diego Fabbri, Ivo Perilli. FOTOGRAFIA (*Technirama, Technicolor*): Otello Martelli. MUSICA: Nino Rota. SCENOGRAFIA: Mario Chiari, Mario Garbuglia. MONTAGGIO: Leo Catozzo.

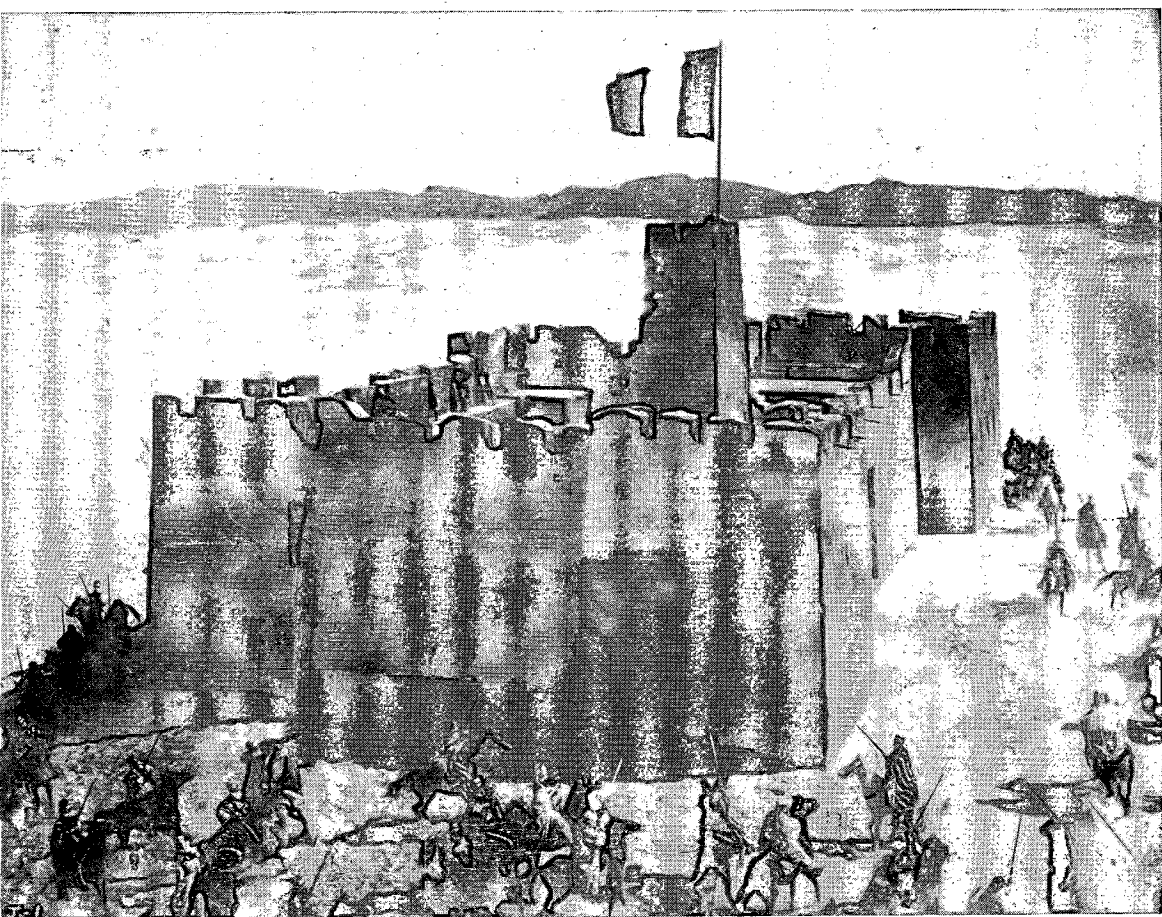
PERSONAGGI E INTERPRETI: *Suzanne*: Silvana Mangano; *Joseph*: Anthony Perkins; *Madame Dufresne*: Jo Van Fleet; *Claude*: Alida Valli; *Michel*: Richard Conte; *Albert*: Nehemiah Persoff; *Carmen*: Yvonne Sanson; *Caporal*: Chu-Chao-Shuan; *Papà Bart*: Guido Celano; *Roland*: Lawrence Williams; *prima ballerina*: Koostrisutji Djiuliati Djulan; *seconda ballerina*: Suhara Effendi. ALTRI INTERPRETI: Kuo Tze Chiang, Wu Pak Chiu, Chitti Hiranyasomboom, Tchang Djen Fu.

PRODUZIONE: Dino De Laurentiis. ORIGINE: Italia, 1957. DISTRIBUZIONE: Rank Film.

Emana, dal romanzo di Marguerite Duras, già ad apertura di libro, un che di fatiscente, il ritratto d'un mondo in definitiva già morto per decomposizione. Senza pretendere di diventare simboli e quindi astrazioni, i tre personaggi della Duras — Joseph, Suzanne e la Madre — sono tipici d'una condizione umana alla deriva che si mantiene all'interno di una ben definita cornice storica: la fine del mito coloniale, oggi, come è vissuta non dagli indigeni ma proprio dai bianchi. Tra il ricco piantatore bianco e l'indigeno sfruttato sta infatti l'altra vittima, l'europeo di modeste condizioni che ha lasciato il suo Paese attratto dal fascino d'una cattiva letteratura (e d'un'abile politica che questa sfruttava) e s'è ritrovato con un pugno di mosche in mano, la terra dura da coltivare, la fame, le condizioni igieniche arretrate, la mortalità, la corruzione dei funzionari.

« Era il 1890. Certe domeniche, al municipio, ella [la madre] si perdeva in sogni davanti ai manifesti di propaganda coloniale. Arruolatevi nell'esercito coloniale; "Giovani, andate nelle colonie, la fortuna vi attende". All'ombra di un banano cadente sotto il peso dei frutti, la coppia coloniale, tutta vestita di bianco, si dondolava nelle sedie a dondolo intanto che gli indigeni si davan da fare sorridendo attorno a loro. Si sposò con un maestro che, come lei, moriva di impazienza in un villaggio del Nord, come lei vittima delle tenebrose letture di Pierre Loti ». Lo scontro con la realtà è doloroso: una desolata piana acquitrinosa, in cui l'acqua del mare mangia la terra coltivabile e rende la miseria senza speranza, dove mancano villaggi e strade e solo una pista, su cui passano

Settimana del cinema sovietico: *Don Chisciotte* (Don Kihot, 1957), di Grigori Kosintzev (attore Nikolai Tcherkasov).

Settimana del cinema sovietico: *Il quarantunesimo* (Sorokpervij, 1956), di Grigori Ciukhrai (attori Isolda Isvitskaia e Oleg Strigenov). Sotto: *Amici fedeli* (Vernie Drusia), di Mikhail Kalatozov (attori Boris Cirkov, Vasili Merkurev e Aleksandr Borisov). In basso: *Otello* (Othello, 1955), di Sergei Jutkevic (attori Irina Skobtseva e Sergei Bondarciuk).

ZUKOR PRODUTTORE: *The Pony Express* (1925), di James Cruze. SOTTO: *Madame Sans-Gene* (1925), di Leonce Perret (attori Gloria Swanson e Charles De Roche).

ZUKOR PRODUTTORE: *It* (Cosetta, 1927), di Clarence Badger (attrice Clara Bow).
SOTTO: *Beau Geste* (Beau Geste, 1927), di Herbert Brenon.

rare automobili, sta a simboleggiare un minimo di « civiltà moderna ». Eppure la Madre anima ancora il suo fallimento d'una speranza che prende la forma d'una diga costruita con poveri mezzi dalle mani di tutti i contadini della plaga, una diga destinata a crollare al primo urto delle acque e il cui scoperto carattere di simbolo — della solidarietà e della fede in se stessi — giustifica il titolo del libro: « Un barrage sur le Pacifique » senonchè nemmeno di Oceano si tratta, ma del mare di Cina « che la Madre... si ostinava a chiamare Pacifico, un po' perchè "mare di Cina" le sembrava un tantino provinciale, e un po' perchè nei sogni della sua giovinezza era all'Oceano Pacifico ch'ella aveva guardato e non a uno dei piccoli mari che complicano inutilmente le cose ».

A questo anti-esotismo rigorosamente si riconduce ogni pagina, donando al testo una insolita « verità », spesso esposta con asprezza, solo a volte in modo declamatorio. Di questa scrittrice francese nata in Indocina bene ha fatto Vittorini a rifiutare l'appellativo di « nuova Pearl S. Buck »: lontanissima è infatti quest'amara narrativa della delusione dell'incantato amore per l'Oriente dell'autrice della « Buona terra ». Si veda di quanto ricchezza umana è il personaggio di Suzanne, la ragazza bella e scontrosa, in fondo innamorata del fratello che è per lei l'unico mito — il forte, il coraggioso —, spinta tacitamente alla prostituzione e incapace di darvisi, ma allo stesso tempo vuota di valori in cui credere, lei che non crede nemmeno alla diga. In un romanzo di tal genere, che rappresenta una dolorosa testimonianza, difficile è rinvenire le illuminazioni d'una prospettiva di superamento, e tuttavia, pur nel dominante pessimismo, la preminenza data alla Madre, alla sognatrice contro tutto e contro tutti, alla volitiva, alla pioniera, scopre la simpatia per le qualità umane di questa gente che ha sprecato una vita per un nulla in cui credeva.

E' una singolare beffa che di un testo di tal genere si siano serviti Clément, Fabbri e Perilli per combinare il solito pasticcio romanzesco con sfondo esotico, dove il « cinematografo » invita di continuo al pittoresco — l'amore sulla barca lungo il fiume, il funerale della Madre « all'orientale » gli esterni di Saigon, ben diversi dalla dura immagine sociale che ne offre la Duras. Il personaggio di Michel, originale rispetto al testo, aggrava l'impressione fumettistica ed esteriore suscitata dalla versione cinematografica. E' il solito « relitto », ex-aviatore finito in un angolo dimenticato dal mondo e disgustato di tutto, che riporta in forma troppo facile alla mente decine di analoghi tipi, non ultimi quelli di *Gli eroi sono stanchi*. Che se poi tagli e innovazioni degli sceneggiatori Fabbri e Perilli fossero dovuti al desiderio di « moralizzare » la vicenda, un discorso ragionato s'impone. Non si « moralizza » un testo dolcificandone i personaggi fino a rendere inesistente quello più sconcertante (Carmen la padrona dell'albergo, nel film Yvonne Sanson), nè togliendo ogni rilievo al disegno corale della cornice storico-sociale, la crisi del colonialismo. La sensibilità cristiana di un Diego Fabbri avrebbe potuto anzi spingerlo nelle pieghe di quella cornice a svolgerne con più ampio respiro le implicanze

umane e spirituali, mettendo in luce le origini dell'indifferentismo e dell'apatia di una generazione che, come gli olandesi oggi dall'Indocina, torna a casa con i sogni bruciati e ha bisogno di nuovi valori etici e comunitari per non disperdere la propria ragione di essere viva. Quanto alla regia di Clément, se ne può rilevare il tentativo di rendere l'asciuttezza dello stile della Duras con una piccola innovazione di stile: come la Duras abolisce la tradizionale divisione in capitoli, Clément elimina gli stacchi per dissolvenza; ma si è purtroppo sul piano della trovata e della maniera, anche fastidiosa, non certo dell'autentico stile.

Di buon livello la complessiva prestazione degli interpreti, fra cui i più aderenti ai personaggi appaiono Jo Van Fleet, Alida Valli e Anthony Perkins, mentre Silvana Mangano, se ben rende la gelida freddezza di Suzanne, è forse troppo sofisticata per essere accettabile.

Dopo *Guerra e pace* è questo un altro grosso tentativo di Dino De Laurentiis per fare del cinema a grande spettacolo che abbia tuttavia una sua dignità. Per quanto il giudizio qui sia negativo, non va scoraggiato questo impegno che il nome dei registi degli sceneggiatori, degli interpreti riconferma: è una strada di serietà e d'intelligenza che va controcorrente ai troppi film bozzettistici e di « maggiorate » con cui si perpetua la crisi del cinema italiano.

ERNESTO G. LAURA

The Prince and the Showgirl
(IL PRINCIPE E LA BALLERINA)

REGIA: Laurence Olivier.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Terence Rattigan. FOTOGRAFIA (*Technicolor*): Jack Cardiff. MUSICA: Richard Addinsell. SCENOGRAFIA: Carmen Dillon. MONTAGGIO: Jack Harris. DIRETTORE DI PRODUZIONE: Roger Furse.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *il Reggente*: Laurence Olivier; *Elsa Marina*: Marilyn Monroe; *la Regina madre*: Sybil Thorndike; *Northbrook*: Richard Wattis; *Re Nicola*: Jeremy Spenser; *col. Hoffman*: Esmond Knight; *maggiordomo*: Paul Hardwick; *Maud*: Rosamund Greenwood; *l'ambasciatore*: Aubrey Dexter; *Lady Sunningdale*: Maxine Audley; *fattorino*: Harold Goodwin; *servo violinista*: Andrea Malandrinos; *Maisie Springfield*: Jean Kent; *Fanny*: Daphne Anderson; *Maggie*: Gillian Owen; *Betty*: Vera Day; *Lottie*: Margot Lister; *direttore del teatro*: Charles Victor; *un funzionario*: David Horne; *capo cameriere*: Dennis Edwards; *guardarobiera*: Gladys Henson.

PRODUZIONE: Laurence Olivier *per la* Marilyn Monroe Productions. ORIGINE: Gran Bretagna, 1957. DISTRIBUZIONE: Warner Bros.

Se a qualcuno venisse alla mente il nome di Lubitsch (inevitabile e giusta reminiscenza), dovrebbe subito premunirsi contro l'altrettanto inevitabile — ma non giusta — tentazione dei paralleli storici. Lubitsch è tuttora il nume protettore delle commedie di questo tipo, ma Laurence Olivier è l'uomo meno adatto ad assimilare la lezione del tedesco-americano; e meno adatto ancora è Terence Rattigan, commediografo e sceneggiatore tecnicamente abile ma assai modesto nell'invenzione, bonario laddove Lubitsch era mordente, goffo laddove Lubitsch era lieve ed estroso.

Prodotto di terza mano, rievocazione amabile di un « clima » cinematografico fra le due guerre che oggi appare irriproducibile, *Il principe e la ballerina* vive sul ricordo di un *humour* non assimilato e sullo sfruttamento di una tradizione comica (quella del cinema britannico, com'è

ovvio) che con l'*humour* lubitschiano ha scarsi punti di contatto. Vive, insomma, sul compromesso fra un gusto sottile della vita (un tono di gran classe, una spregiudicatezza morale del tutto gratuita) e una « perfidia » svagata che riduce l'ironia a gioco ed i contrasti comici ad una successione meccanica di colpi di scena.

Indecisi sulla strada da percorrere — troppo poco lubitschiani per divertirsi da gran signori e troppo « seri » per accettare il freddo cinismo della commedia britannica — Olivier e Rattigan raccontano la storia del balcanico Reggente e della ballerinetta londinese con il distacco e la presunzione di chi si accinga ad un compito del quale è ben poco convinto. Rattigan può fornire, in questi casi, un intrigo abbastanza piacevole, costruito esattamente secondo le regole della commedia (equivoci, sorprese, schermaglie amorose tenute sul filo dell'equivoco piccante, miscuglio di elementi contrari come la frivolezza di un flirt e le gravi questioni politiche, eccetera), mentre Olivier è in grado di impiegare, con tutte le variazioni del caso, il suo talento istrionico e la sicurezza del suo mestiere. Non solo di attore, ma anche di regista (nel *Principe e la ballerina* v'è persino il pezzo di bravura, staccato dalla storia ma sapiente nell'alternanza degli effetti: il brano dell'incoronazione, vogliamo dire).

Il risultato — al quale contribuisce un colore quasi sempre brillante, nonchè scenografico e costumi bislacchi quanto conviene, e fors'anche un poco di più — sarebbe corretto e trascurabile se non intervenisse un altro elemento, previsto naturalmente (giacchè il film è stato costruito in funzione di esso) ma che non si poteva sospettare tanto efficace: la presenza di Marilyn Monroe. L'attrice americana meriterebbe un lungo discorso, che non è il caso di fare in questa occasione anche se qui assistiamo alla — come dire? — consacrazione ufficiale della validità del suo « tipo ». Infatti, se le ragioni del suo successo divistico riposano sulla maliziosa fusione delle sue doti fisiche con un certo tipo di personaggio (la ragazza « svitata », furba sotto le apparenze dell'ingenuità, provocante senza saperlo o facendo finta di non saperlo, candida, onesta e stordita a seconda delle circostanze), *Il principe e la ballerina* viene a giustificare il successo non solo sul piano del divismo ma conferma anche — e definitivamente, diremmo — quelle genuine qualità di commediante che la Monroe aveva mostrato in altri film e che qui risaltano, per merito senza dubbio di Olivier, nella luce appropriata. Sono qualità limitate e, se vogliamo, fragili; ma nei loro limiti, e pur correndo sempre il pericolo di « stonare », eccellenti.

La differenza fra Olivier e la Monroe, in questa scialba ma non tediosa commedia, è una sola: lui, il grande attore e il colto regista, si concede con troppa sufficienza per entrare con la dovuta leggerezza nel gioco; lei, la diva ambiziosa che non ha altri precedenti se non quelli di un particolare « tipo » (qui scrupolosamente riprodotto) dà il meglio di se stessa perchè può muoversi nell'ambiente ideale e recitare sino in fondo sulla sua unica corda di attrice. La cena a due e l'ubriacatura della ballerina, il ballo e l'addio valgono come gli esempi migliori di questa

differenza, in cui la levità, l'arguzia e l'intuizione del personaggio stanno tutte dalla parte di lei. Degli intrighi politici, degli equivoci banali e delle lungaggini, la Monroe non ha colpa; ha semmai il merito di renderli non proprio insopportabili.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

3:10 to Yuma
(QUEL TRENO PER YUMA)

REGIA: Delmer Daves.

SOGGETTO: *da un racconto di* Elmore Leonard. SCENEGGIATURA: Halsted Welles. FOTOGRAFIA (*Megascope*): Charles Lawton jr. MUSICA: George Duning. SCENOGRAFIA: Frank Hotaling. MONTAGGIO: Al Clark.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Ben Wade*: Glenn Ford; *Dan Evans*: Van Heflin; *Emmy*: Felicia Farr; *Alice Evans*: Leora Dana. ALTRI INTERPRETI: Henry Jones, Richard Jaeckel, Robert Emhardt, Sheridan Comerate, George Mitchell, Robert Ellenstein, Ford Rainey, Barry Curtis, Jerry Hartleben .

PRODUZIONE: David Heilwell *per la* Columbia. ORIGINE: U.S.A., 1957. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Columbia-Ceiad.

Da qualche tempo il nome del regista Delmer Daves nei titoli di testa di film « western » o genericamente avventurosi non costituiva ormai più, per la critica, un motivo di particolare interesse nei riguardi dei racconti che proponeva. Negli anni del dopoguerra Daves aveva rivelato, con *Dark Passage* (La fuga, 1947), un certo quale impegno di analisi psicologica, nel tratteggiare la figura di un gangster che si sottopone ad un'operazione di plastica facciale per cambiare i propri connotati, ed una maniera inconsueta di racconto, per cui la realtà, nella parte iniziale del film, era rappresentata soggettivamente, con ottima resa drammatica, dal punto di vista del fuorilegge. Poi, con *Broken Arrow* (L'amante indiana, 1950), affrontava in maniera anticonformista il problema dei rapporti fra bianchi e indiani d'America. Soprattutto quest'ultimo film contribuì, grazie alla sua problematica piuttosto che a più effettivi valori di stile, ad una certa rinomanza del regista, che in seguito non mancò di deludere largamente — con la sola eccezione di *Return of the Texan* (Il figlio del Texas, 1952), non privo di qualche felice annotazione intimistica — chiunque da lui si fosse aspettato più di quanto in realtà le sue opere avessero promesso.

Oggi, la comparsa di *3:10 to Yuma* (Quel treno per Yuma), col suo suggestivo racconto nervosamente ritmato e coi suoi personaggi provvisti di una notevole carica umana, oltre che ad aver costituito una piacevole sorpresa, ripropone il nome di Daves fra quelli dei registi che maggiormente vanno contribuendo ad assegnare una dimensione nuova, più moderna, ai ritriti motivi del genere « western ». In quest'opera di rinnovamento si sono tra gli altri cimentati, con varia bontà di risultati, autori come lo Stevens di *Shane* (Il cavaliere della valle solitaria, 1953), e lo Zinneman di *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco, 1952). Non ricordiamo a caso questi nomi, in quanto il recente film di Daves ripropone alcuni motivi o situazioni che caratterizzarono le due opere citate. Più immediato è il riferimento ad *High Noon,* in quanto anche in *3:10 to Yuma* il fulcro della tensione drammatica è rappresentato dall'attesa di un evento — l'arrivo di un treno — determinante ai fini della

soluzione del racconto e l'eroe « giusto » si trova ugualmente solo, nel momento culminante, a dover affrontare una difficile situazione. Tutto sommato, le affinità tra i due film si limitano a questo, chè sostanzialmente il racconto di Daves poggia sul conflitto psicologico fra un povero agricoltore ed uno scaltro fuorilegge, e nella minuta descrizione della natura di questi due personaggi trova la ragione del suo maggiore interesse.

La circostanza dell'incontro tra Dan Evans, l'agricoltore, e Ben Wade, il bandito, è determinata dalla cattura di quest'ultimo — appena reduce dall'assalto cruento ad una diligenza — da parte dello sceriffo locale col concorso dello stesso Dan, che casualmente aveva assistito alla rapina e che ora, avendo bisogno di denaro per la sua fattoria resa improduttiva dalla siccità, si assume lo incarico di scortare il prigioniero, procurando di celarlo ai suoi accoliti, fino alla stazioncina di Contention City, dove alle 3 e 10 del pomeriggio del giorno dopo un treno lo porterà a Yuma per essere definitivamente consegnato alla giustizia. Dopo vari stratagemmi attuati per sviare le tracce agli uomini di Wade affinchè non accorrano a liberarlo, Dan e il bandito giungono in un albergo di Contention City, dove devono attendere per alcune ore l'arrivo del treno per Yuma. Ma la banda di Wade è ormai a conoscenza di tutto e decisa a liberare il suo capo, tanto più che Dan, dopo che gli è stato impiccato uno dei suoi due aiutanti e dopo aver allontanato il secondo, è rimasto solo a fronteggiare la situazione e sa che quando dovrà portare all'aperto il fuorilegge per accompagnarlo al treno otto banditi saranno ad attenderlo. Durante la febbrile attesa, nella quale i due antagonisti sono faccia a faccia, Dan è sottoposto alla martellante pressione psicologica del fuorilegge, disposto a pagare diecimila dollari la sua libertà. Ciò significherebbe, per il modesto contadino, la soluzione di pressanti problemi economici: è tentato di accettare; ma, forse per la sua fondamentale onestà, forse perchè risentito per l'uccisione dell'amico, forse per le due cose assieme, si decide tosto a compiere il suo dovere fino in fondo, e ci riuscirà anche per il concorso di Wade, che gradatamente avrà acquistato rispetto e simpatia per il leale persecutore.

Il pregio maggiore del film risiede nei ritratti a tutto tondo, finemente analizzati e descritti, dei due antagonisti: da una parte il bandito, soffuso di un alone romantico (si osservi con quale abbandono al sentimento è presentato, prima della cattura, il suo fuggevole idillio con Emmy, tutto risolto con suggestivi primi piani, e poi il suo comportamento con la moglie di Dan, durante la sosta alla fattoria), è riguardato dal regista con estrema simpatia e come un « simpatico » si è indotti ad accettarlo, quasi che la sua iniziale azione banditesca altro non fosse stata che una semplice bizzarria; dall'altra lo agricoltore, assillato da problemi più quotidiani, saldamente vincolato alla sua famigliola ed al suo arido pezzo di terra, è una figura concreta e positiva, nettamente in contrasto con la prima. Ma proprio perchè nasce da tale diversità, la mutua comprensione e simpatia che gradatamente si sviluppa tra i due uomini acquista una specifica risonanza. Singolar-

mente, i due personaggi sono presentati con ricchezza di annotazioni psicologiche; ma, mentre quello del fuorilegge, sornione e sentimentale, al quale Glenn Ford ha prestato con grande maestria un nuovo aspetto della sua maschera, vive di vita propria, quello di Dan Evans appare in parte ricalcato sull'analoga figura di agricoltore descrittaci da Stevens in *Shane* e dallo stesso Van Heflin interpretata con quella misura che gli è ormai caratteristica (il riferimento al modello si manifesta più evidente allorchè il Daves indugia in alcune annotazioni dell'ambiente familiare all'interno della fattoria).

Se è pur doveroso rilevare la non assoluta genuinità di alcuni motivi che possono averlo ispirato, *3:10 to Yuma* è un film che riscatta abbondantemente tali limiti grazie ad una sceneggiatura variamente articolata, a dialoghi che si attagliano perfettamente alla natura dei singoli personaggi, alla consistenza umana di questi e soprattuto ad un grande rigore formale. La sequenza iniziale, con quell'assalto alla diligenza come in un qualsiasi « western » tradizionale, ma rappresentato con una sapiente alternanza di inquadrature soggettive ed oggettive, quasi impastate in bianchi nugoli di polvere, è un ottimo pezzo di bravura. Ma sempre il film è sostenuto da una maniera nervosa di racconto, dagli stacchi frequenti nonostante la larghezza del quadro e dalle inquadrature studiatamente angolate in funzione di determinati effetti drammatici o sottolineature psicologiche (oltre all'abilità dei due interpreti principali è anche la disinvolta articolazione delle immagini che sostiene fino in fondo il teso duello psicologico nella camera d'albergo di Contention City). Va ancora rilevata la qualità della fotografia di Charles Lawton jr., dalle suggestive tonalità grigio-chiare in coincidenza con l'assolata e pigra atmosfera dell'ambiente. Forse il finale, con il salto dei due uomini sul treno, giunge un po' facile ed improvviso rispetto alla tensione precedente; accompagnato altrettanto improvvisamente dallo scoppio del temporale, che aggiunge una pleonastica nota lieta alla già fortunata e felice conclusione della vicenda.

LEONARDO AUTERA

Der Hauptman von Köpenick
(IL CAPITANO DI KOEPENICK)

REGIA: Helmut Käutner.

SOGGETTO: *dalla commedia di* Carl Zuckmayer. SCENEGGIATURA: Carl Zuckmayer, Helmut Käutner. FOTOGRAFIA (*Eastmancolor*): Albert Benitz. MUSICA: Bernhard Eichhorn. SCENOGRAFIA: Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker. COSTUMI: Erna Sander. MONTAGGIO: Klaus Dudenhöfer.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Wilhelm Voigt*: Heinz Rühmann; *Matilde*: Hannelore Schroth; *borgomastro*: Martin Held. ALTRI INTERPRETI: Erich Schellow, Willy A. Kleinau, Ilse Fürstenberg, Leonard Steckel, Walter Giller, Maria Sebaldt, Friedrich Domin, Ethel Reschke, Josef Offenbach, Willi Rose, Wolfgang Neuss, Bum Krüger, Hubert von Meyerinck, Rudolf Fenner, Reinhard Kolldehoff, Karl Hellmer, Siegfried Lowitz, Willy Maertens, Robert Meyn, Ludwig Linkmann, Jochen Blume, Jochen Meyn, Peter Ahrweiler, Helmut Gmelin, Holger Hagen, Edith Hanke, Eva Fiebig, Erich Weiher, Erna Nitter, Max Walter Sieg, Joachim Wolf, Werner Schumacher, Walter Klam, Gert Niemitz, Reinhold Nietzschmann, Peter Frank, Horst von Otto, Kurt Fuss.

PRODUZIONE: Gyula Trebitsch - Real Film. ORIGINE: Germania Occidentale, 1956. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Lux Film.

Ogni anno esce, su per giù, un paio di film di Helmut Käutner (si tratta di un regista fecondo ed assiduo come pochi, tra quelli che contano), ed ogni volta la *querelle* ricomincia. Per rimanere, press'a poco, sempre allo stesso punto. Nessuno nega a Käutner un mestiere (inteso nel significato più alto), talvolta un estro; i più gli riconoscono una coerenza di interessi tematici, al di là di certo eclettismo sul piano dei generi e magari degli stili (si pensi a quella curiosa esercitazione intellettualistica che fu *Der Apfel ist ab*). Ma quando si tratta di formulare un giudizio sulla portata della sua opera, sulla sincerità e profondità del suo « messaggio », i pareri si fanno discordi. Vi è chi dà sul regista tedesco un giudizio alquanto severo, chi lo sostiene e chi cerca di farsi mediatore tra le due posizioni opposte. Il sottoscritto è sempre stato e continua ad essere tra i sostenitori — con moderazione — di Käutner.

Con i tempi che corrono non è davvero poco trovare un regista — tedesco per di più, — il quale si è proposto di esprimere, attraverso i suoi film, una vena di umanità universale, da contrapporre all'accecante retorica dei miti fanatici del militarismo nazionalistico. Käutner crede nell'umanità *tout court,* in tempi in cui il mondo tende sempre più, malgrado tutto, a spezzarsi in due blocchi. Certo, in qualche caso la posizione *au dessus de la mêlée* del regista può rischiar di cadere nell'utopismo o nell'astrattezza; ma si tratta di una *felix culpa,* tutto sommato. E' d'altra parte il destino di chi si rifiuta di accettare il fatto compiuto di un'umanità, la quale ha perduto il linguaggio comune che avvicina un individuo al suo simile. (Non è accaduto lo stesso, che so, all'Asquith di *Giovani amanti?*) Però, anche su questo punto bisogna fare attenzione e non accettare per buoni gli interessati suggerimenti postumi che certa critica ha avanzato dopo *L'ultimo ponte,* film che più e meglio di ogni altro continua a rappresentare Käutner, il suo talento di regista, pronto ad assimilare ogni esperienza feconda (dal neorealismo rosselliniano — vedi appunto *L'ultimo ponte* — all'espressionismo, etc.) e ricco di una sua fervida esigenza morale. Si è infatti rimproverata alla protagonista de *L'ultimo ponte* la sua mancata scelta; mentre la bellezza, l'umanità del personaggio consisteva proprio in tale sua incapacità di scelta, che tuttavia non le aveva impedito di assistere i partigiani combattenti contro i suoi connazionali. Sarebbe stato, al contrario proprio un eventuale rifiuto dei legami nazionali, eccetera, da parte dell'infermiera che avrebbe costituto una caduta nell'astrato. Käutner va preso o lasciato così com'è ne *L'ultimo ponte*: il suo *engagement* consiste appunto nel battersi per una posizione che sia al di fuori del manicheismo imperversante, consiste nel proporsi di comprendere sempre anche « la ragione degli altri ». Il che non gli ha impedito, per esempio, in *Il generale del diavolo* di dire cose tra le più interessanti sulla Germania, sulle complicità grazie alle quali il nazismo poté sostenersi, sulla guerra, eccetera.

Con *Il capitano di Köpenick* Käutner ha rinnovato il connubio con Carl Zuckmayer, un dramma postbellico del quale aveva dato origine al film or ora citato. *Il capitano di Köpenick* è invece una commedia

che risale a quasi trent'anni fa e che già nel 1931 aveva fornito lo spunto per un film di Richard Oswald, con Max Adalbert nella parte oggi sugosamente interpretata da Heinz Rühmann, un comico gradevolmente stilizzato, sopravvissuto alla bufera della guerra, prima della quale era già stato una personalità di primo piano nel mondo tedesco dello spettacolo (pensate ad *Allegria* di Forst, etc.). Per la sua commedia satirica Zuckmayer aveva scelto una tecnica frantumata, a quadri, i quali offrirono la base per virtuosistiche e mossè soluzioni sceniche. Quanto alla sostanza, la satira si temperava spesso di effetti patetico-drammatici, ai quali occorre richiamarsi se si vuol trovar la ragione dei limiti insiti nel film di Käutner, incline a sottolineare certi patetici crepuscolarismi, rinunciando ad adottare una più decisa deformazione satirica, alla Grosz (peraltro felicemente tentata là dove — la lezione di tattica in carcere — il regista ha raccolto dal testo l'invito a tentar la corda grottesca del sarcasmo; si tratta di una sequenza concertata con un estro spettacolare sapidissimo). D'altro canto non si può criticare troppo aspramente Käutner per non aver fatto oggi quello che Zuckmayer non fece trent'anni fa, prima ancora dell'avvento del nazismo, sul finire di quell'epoca turbinosa e feconda per il mondo artistico germanico che coincise con l'esperimento di Weimar.

E' ben noto che la commedia (come poi i due film) riproduceva, nelle sue grandi linee, un fatto realmente accaduto nel 1906, in piena Germania guglielmina: la rivolta di un disgraziato, un povero calzolaio che, uscito di prigione ed impossibilitato dalla burocrazia a trovar lavoro per mancanza di documenti e documenti per mancanza di lavoro, aveva deciso di metter in atto una clamorosa beffa, ai danni dell'autorità costituita di quella sua patria dove l'abito faceva il monaco, dove vigeva il culto parossistico dell'uniforme. Travestitosi da capitano, egli aveva posto in istato d'assedio — alla testa di un reparto raccogliticcio — il municipio di un piccolo centro presso Berlino, arrestandone il borgomastro e sequestrandone la cassa. Non aveva tuttavia potuto conseguire lo scopo principale — assicurarsi un passaporto per espatriare da quel paese che gli rendeva la vita impossibile — in quanto per sua sventura il municipio del piccolo centro era sprovvisto di un ufficio passaporti. E allora aveva deciso di costituirsi. Il bello della storia fu che il Kaiser, cui lo episodio venne riferito, ci rise sopra e graziò il suo intraprendente suddito. Ma il divertimento del Kaiser fu dovuto — a quanto si riseppe — alla circostanza che egli vide con compiacimento nell'accaduto la prova del patto che in Germania il senso della disciplina era davvero ferreo e che le divise vi godevano di un prestigio illimitato.

Käutner, come già Oswald, ha preferito attenersi alla realtà del caso di cronaca fino in fondo. Fino, cioè, alla grazia imperiale, alla concessione del passaporto ed alla rinuncia a valersene da parte del calzolaio (per amore della patria tedesca, suggerisce il «patriottico» finale, mentre potrebbe essersi trattato di un moto psicologico abbastanza comprensibile ma di diversa natura: l'uomo è portato a desiderare una cosa fin che

non l'ha, ma, una volta che l'abbia ottenuta, e sia certo di poterne disporre, può capitare che egli si ritenga pago; d'altro canto, con il passaporto il ciabattino aveva risolto l'*impasse* lavoro-documenti). Certo si è che un finale in questa chiave annacqua l'umore satirico, qua e là, come si è detto, gagliardo, anche se periodicamente temperato dal patetismo. Ed è significativo che in ciò il film di Käutner, a simiglianza di quello di Oswald, si distacchi dal testo teatrale, il quale ritraeva la propria forza, al di là delle dispersioni e degli ibridismi di toni, dalla sua conclusione in piena chiave di deformazione grottescamente e drammaticamente satirica, con quella risata incontenibile che squassa il protagonista, per la prima volta posto dallo specchio di fronte al se stesso travestito da capitano. Una risata dalla quale si sprigiona una parola: Impossibile! Il calzolaio Voigt trovava assurdo quel se stesso che tutti avevano preso tanto sul serio, solo perchè indossava una divisa. Questa scena — intendiamoci — nel film di Käutner c'è, ma la sua efficacia allegorica è assai sminuita sia dalla chiave in cui essa è tenuta sia sopra tutto dal fatto che ad essa segue quell'epilogo tanto fedele alla cronaca esteriore dell'episodio quanto negativo agli effetti del risultato satirico del racconto.

Gli è che Käutner — oltre che un tedesco — è un temperamento che ama le posizioni, come dicevamo, di equilibrio, di moderazione, posizioni incompatibili per loro natura con le esigenze della satira. Nel *Capitano di Köpenick* la satira c'è, intendiamoci, solo episodicamente scatenata (la citata sequenza della prigione), ma pur sempre alacre e tale da farci domandare se in Italia sarà mai possibile realizzare un'opera del genere (*mutatis mutandis*, s'intende). Senonchè la portata di essa viene ad essere fatalmente circoscritta dalla conclusione. Con tutto ciò *Il capitano di Köpenick* rimane un'opera che ben rientra nel *curriculum engagé* di Käutner, uomo che non può certo esser sospettato di aver riso della vicenda di Köpenick per ragioni analoghe a quelle per cui ne rise il Kaiser. Nè d'altra parte, forse, si può rimproverare al regista di non aver spinto il proprio discorso verso una chiave di « cattiveria » grottesca a lui non congeniale. Accontentiamoci di questo film la cui civiltà si misura da un lato nella sua relativa spregiudicatezza tematica, dall'altro in una fattura forbita, con un impiego del colore squillante e meditato, inteso a rendere più vivace una saporita ricostruzione ambientale « inizio di Secolo ».

GIULIO CESARE CASTELLO

Altri film

Italia piccola

Regia: Mario Soldati - *sogg.*: da una idea di Andrea Maroni e Fulvio Palizzoro - *sceneggiatura*: Mario Soldati, Giuseppe Mangione, Domenico Meccoli, Gigliola Falluto - *fot.* (*Totalscope, Ferraniacolor*): Tino Santoni - *musica*: Nino Rota - *scenografia*: Peppino Piccolo - *montaggio*: Nella Nannuzzi - *interpreti*: Nino Taranto (*Vincenzo*), Erminio Macario (*Sandrin*), Rita Giannuzzi (*Giuliana*), Enzo Tortora (*Alberto*), Betty Foà, Emilio Rinaldi, Natale Cirino, Peo Giachino - *produz.*: Felice Zappulla *per la* Fortunia Film - *origine*: Italia, 1957 - *distr.*: RKO.

Le puntuali ricorrenti dichiarazioni di Mario Soldati sul cinema non

lasciano dubbi sul poco conto in cui egli ha sempre tenuto la sua attività di regista. Per *Italia piccola* lo slogan accortamente diffuso su tutti i muri (« Questo non è un mio film, è il mio film »), lo stesso titolo inconsueto e suggestivo, l'aver posto in testa al « cast » due vecchi attori anzichè la coppia di giovani, faceva sperare in un film d'un qualche impegno, quell'impegno che per Soldati s'è limitato a pochissime opere, come *Piccolo mondo antico* (1940) e *La provinciale* (1952), dignitosi e a volte felici incontri d'un letterato di gusto con testi narrativi di pregio.

Italia piccola: come ad affermare che esiste un nostro Paese meno conosciuto ma altrettanto autentico, all'incrocio fra la provincia e la campagna, un Paese minore che ha pure una sua vita ricca di impulsi e di tradizioni, di spinte al nuovo e di molteplici legami agli usi di sempre. Aver ambientato il film al Nord, attorno a Ferrara, in uno sperduto Arena Po era anche, o poteva essere anche, un desiderio di riscoperta cinematografica d'un settentrione ignorato o dimenticato oppur visto soltanto nei suoi gangli cittadini e industriali. Se queste erano le «partenze» possibili, sono andate perdute lungo la strada e quel che rimane è un decoroso fumetto da quattro soldi, con un intreccio tradizionale che ricorda i troppi analoghi intrecci dei film « napoletani »: una ingenua ma appassionata ragazza di campagna, figlia d'un modesto capostazione, viene sedotta e resa madre da un giovanotto « di città » che poi se ne fugge in America (ma — immancabile lieto fine — dopo cinque anni torna e la sposa).

Dei film « napoletani » l'operina di Soldati ha oltretutto la pesante banalità dei dialoghi, l'assoluta insufficienza del disegno dei personaggi, l'ovvietà delle soluzioni narrative; e questo preme rilevare, perchè uno scrittore di talento può, sì, realizzare dei film con propositi puramente commerciali, ma spiace che rinunci alla dignità del buon raccontare e alla vivacità d'osservazione che in altri film, persino nel rivistaiolo *Botta e risposta* (1949), aveva saputo mantenere. Inoltre la storia, per collegarsi all'ambizione più vastamente rappresentativa del titolo, avrebbe dovuto inquadrarsi in una prospettiva ambientale — la piccola comunità paesana — che manca del tutto, ove si trascuri il breve scorcio iniziale della « balera » all'aperto, e ove non si innalzi a prospettiva ambientale la cornice geografica sia pur fotografata a schermo largo con fine sensibilità.

Degli interpreti, più che dignitosa, nei limiti dei loro convenzionali personaggi, la prestazione drammatica di Nino Taranto e soprattutto di Macario, proposto qui in una chiave inconsueta, ma non lontana dal fondo crepuscolare di questo nostro attore da troppo trascurato dal nostro cinema (egli ebbe un'altra sola occasione drammatica, quel *Vagabondo*, diretto nel '41 da Biancoli e Borghesio, in cui formò una non ripetuta coppia con Memo Benassi). Salvo la misurata Betty Foà, scialbi e inadeguati i giovani interpreti.

ERNESTO G. LAURA

Wings of Eagles
(Le ali delle aquile)

Regia: John Ford - *sogg.*: Frank Wead - *scenegg.*: Frank Fenton, William Wister Haines - *fot.* (*Metrocolor*): Paul C. Vogel - *musica*: Jeff Alexander - *scenogr.*: William A. Horning, Malcolm Brown - *effetti speciali*: A. Arnold Gil-

lespie, Warren Newcombe - *mont.*: Gene Ruggiero - *interpreti*: John Wayne (*Frank W. « Spig » Wead*), Dan Dailey (*Carson*), Maureen O'Hara (*Minnie Wead*), Ward Bond (*John Dodge*), Ken Curtis (*John Price*), Edmund Lowe (*ammiraglio Moffett*), Kenneth Tobey (*Herbert Allen Hazard*), James Todd (*Jack Travis*), Barry Kelley (*cap. Jock Clark*), Sig Ruman (*chef*), Henry O'Neill (*cap. Spear*), Willis Bouchey, Dorothy Jordan, Peter Oritz, Louis Jean Heydt, Tige Andrews, Dan Borzage, William Tracy, Harlan Warde, Jack Pennick, Bill Henry, Alberto Morin, Mimi Gibson, Evelyn Rudie, Charles Trowbridge, Mae Marsh - *produz.*: Charles Schnee *per la* M.G.M. - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: M.G.M.

Quando Frank Wead e il regista Dodge passano in proiezione la scena di un loro film, John Ford ha inserito in *Le ali delle aquile* una breve sequenza tratta da *Hell Divers* (I demoni dell'aria, 1932) di George Hill: Wallace Beery e Clark Gable, nelle bianche divise della marina americana, si soffiano in faccia la schiuma della birra, si insultano e si prendono a pugni. La scena, tipica del gusto hollywoodiano di venticinque anni fa, riassume convenientemente lo spirito del nuovo film di Ford, che di nuovo non ha proprio niente. *Le ali delle aquile* è un'insalata russa di spacconerie militari, cazzottature fra esercito e marina, disgrazie, acrobazie aeree, scenette commoventi e torte in faccia. La banda suona « Anchors Aweigh » e John Wayne finge di asciugarsi una lacrima.

Tutto gira intorno alla biografia di « Spig » Wead, che fu in realtà come sullo schermo, un ufficiale di aviazione ridotto a fare lo sceneggiatore cinematografico dopo essersi rotta la schiena cadendo dalle scale. Per Ford, Spig sceneggiò almeno due film: *Air Mail* (L'aereoporto del deserto, 1934) e *They Were Expendable* (I sacrificati, 1945). Morì nel '47 e ora, a dieci anni di distanza, il cinema ne fagocita la memoria, cucinando in salmì gli affetti e i problemi di questo galantuomo. Come fanno a volte i pittori, Ford si è compiaciuto di collocare la propria immagine in un angolo del quadro: possiamo riconoscerlo dietro agli occhiali affumicati e ai modi bruschi del regista John « Dodge », interpretato da Ward Bond. Ma la presenza di Ford non si rileva soltanto da questo rapido e curioso autoritratto: nel film vi sono episodi risolti con gusto non banale (pensiamo al dialogo fra Spig e la moglie in clinica, dopo l'operazione, dove le spalle nude di John Wayne, in primo piano, sembrano davvero quelle di un gigante abbattuto).

Ogni pezzo, del resto è avvitato con estrema precisione all'altro: il pubblico ride o tira fuori il fazzoletto al momento giusto, secondo le previsioni del regista. Non importa se la storia, dal punto di vista psicologico non si regge in piedi e se il film finisce per fare appello ai sentimenti più viscerali. Paul Rotha, che ha approfittato dell'occasione per abbozzare una risentita stroncatura di tutta l'opera di Ford, ha definito *Le ali delle aquile* come « un film di propaganda per la terza guerra mondiale, che sarebbe piaciuto a Goering ». Non si può dissentire, in linea di massima, dall'opinione dell'illustre critico, anche se la testardaggine di Ford nel tenersi attaccato ai propri miti diventa quasi uno stile.

TULLIO KEZICH

Drango
(Drango)

Regia: Hall Bartlett e Jules Bricken - *sogg.*: da un racconto di Harriet Frank jr.

e Irving Ravetch - *scenegg.*: Hall Bartlett - *fot.*: James Wong Howe - *musica*: Elmer Bernstein - *scenogr.*: George Van Marter - *mont.*: Leon Seiditz - *interpreti*: Jeff Chandler (*magg. Clint Drango*), Joanne Dru (*Kate Calder*), Julie London (*Shelby Ransom*), Ronald Howard (*Clay Allen*), Donald Crisp (*giudice Allen*), John Lupton (*cap. Marc Banning*), Morris Ankrum (*Henry Calder*), Walter Sande (*dott. Blair*), Helen Wallace (*Mrs. Hallen*); Milburn Stone (*col. Bracken*), Parley Baer, Amzie Strickland, Charles Horvath, Barney Phillips, David Stollery, Mimi Gibson, Paul Lukether, Damon O'Flynn, Edith Evanson, Chubby Johnson, James Murphy, Phil Chambers - *produz.*: Hall Bartlett *per la* Earlmar Productions - *origine*: U.S.A., 1957 - *distr.*: Dear Film.

Drango è uno dei tanti film sulla « nascita di una Nazione ». Non l'ultimo certo e nemmeno il più indecoroso. E' modernamente nervoso e si riallaccia, con una sua ruvida elementarità d'invenzione, ai *western* della coscienza inquieta proposti nel dopoguerra da Daves, Zinnemann, Dmytryk ed altri, qualche volta in direzione anti-fordiana. I protagonisti di questa tendenza (ormai abbastanza definita da permettersi di saltare le citazioni usuali) non sono mai dei *quiet men*: la loro problematica, ben riconoscibile, parla frequentemente il linguaggio dei tempi nostri e cerca assiduamente qualche rimando polemico che traduca l'attualità dei contenuti. Non per caso alludiamo al dopoguerra come punto di partenza; è invece probabile che senza le esperienze di guerra di registi e sceneggiatori, il genere *western* non avrebbe subìto le flessioni che sappiamo.

Da una lezione vicina e personalmente provata nascono senza dubbio certe umanissime posizioni originali del cinema della prateria, non più contemplato ad un livello epico-romantico, ma ricondotto gradualmente a realistiche dimensioni. Lo « sparare o non sparare », interrogativo pressochè inesistente in precedenza, diventa un dubbio d'amletiche proporzioni e viene sottoposto, di volta in volta, ad un preciso vaglio storico, critico, psicologico. Una rinnovata fisionomia assume la posizione del «nemico», che era un tempo semplicemente un uomo vestito di nero su un cavallo dello stesso colore, o peggio ancora un selvaggio con le piume sulla testa. Il problema della solitudine, della gelosia di possesso, del rimorso, l'eterno circolo chiuso del delitto e dell'autodifesa, i termini di coesistenza della Bibbia e della legge marziale, prendono campo e reclamano una classificazione nel cinema *western*. E' l'ammaestramento di un conflitto reale, che ha sommosso tutto ciò dal profondo e che richiede una più profonda presa di posizione. Ecco perchè crediamo che anche dei *western* sostanzialmente senza eco, come *Drango*, non sarebbero stati pensabili prima del '45, e rappresentino tuttora un lontano riflesso d'una guerra vissuta e ben più terribile della Secessione.

Due o tre manifestazioni tipiche di questo clima originano l'intreccio di *Drango*: il massacro indiscriminato (obbedendo ad un ordine preciso, un reparto di cavalleria nordista rade al suolo un intero villaggio del Sud, senza risparmiare nè la chiesa, nè l'ospedale, nè donne nè bambini); il regime di controllo militare sulle terre occupate, dopo la cessazione delle ostilità (il maggiore Drango è appunto uno dei commissari incaricati di ristabilire l'ordine nei centri semidistrutti); le vie insidiose della guerriglia e del collaborazionismo, e il ripristino dei tri-

bunali regolari al posto della giustizia sommaria. Facile avvedersi che parole e fatti destano in tutti noi memorie recenti. E l'ufficiale Drango, che è appunto l'uomo responsabile della strage di Keenesaw, e si fa assegnare dopo la guerra alla ricostruzione materiale e morale del villaggio per scontare in qualche modo l'esecuzione di un ordine spietato, può assumere a sua volta fattezze più attuali di vincitore sconfitto, di eroe penitente; insomma di personaggio che vive e si chiarifica anche al di fuori d'un suo particolare momento storico.

Tutto ciò concorre a fare di *Drango* un film con qualche guizzo singolarmente drammatico, anche se lo svolgimento dei fatti è mantenuto a temperatura normale e le conclusioni non oltrepassano la formula dell'apologo. Restano vuoti, d'altronde, taluni pannelli della narrazione che dovrebbero far maggiore luce sul carattere dei personaggi principali. La risoluzione che ha portato Drango dalla rigidezza militaresca ad una umiltà disarmata e quasi francescana non ha una « prefazione » sufficiente.

TINO RANIERI

Around the World in Eighty Days
(Il giro del mondo in 80 giorni)

Regìa: Michael Anderson - *sogg. e scenegg.*: James Poe, S.J. Perelman, John Farrow, dal romanzo omonimo di Jules Verne - *fot.* (*Todd-AO, Technicolor*): Lionel Lindon - *musica*: Victor Young - *scenogr.*: James Sullivan, Ken Adams - *cost.*: Miles White - *coreografie*: Paul Godkin - *secondo regista*: Kevin McClory *mont.* Gene Ruggiero, Paul Weatherwax - *interpreti*: David Niven (*Phileas Fogg*), Cantinflas (*Passepartout*), Robert Newton (*Fix*), Shirley McLaine (*Aouda*) e 44 « Cameo Stars »: Charles Boyer, Joe E. Brown, Martine Carol, John Carradine, Charles Coburn, Ronald Colman, Melville Cooper, Noel Coward, Finlday Currie, Reginald Denny, Andy Devine, Marlene Dietrich, Louis Dominguin, Fernandel, Walter Fitzgerald, John Gielgud, Hermione Gingold, José Greco, Cedric Hardwicke, Trevor Howard, Glynis Johns, Buster Keaton, Evelyn Keyes, Beatrice Lillie, Peter Lorre, Edmund Lowe, Tim McCoy, Victor McLaglen, A.E. Matthews, Mike Mazurki, John Mills, Robert Morley, Allan Mowbray, Ed Murrow, Jack Oakie, George Raft, Gilbert Roland, Cesar Romero, Frank Sinatra, Red Skelton, Ronald Squire, Basil Sidney, Richard Wattis, Harcourt Williams - *produz.*: Michael Todd; *prod. associato*: William Cameron Menzies, *per la* United Artists - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: Dear Film.

L'era nella quale stiamo entrando rivive pantografati gli entusiasmi di un'altra stagione, quella della conquiste scientifiche e delle scoperte geografiche. Il primo sottomarino atomico americano è stato chiamato « Nautilus », il lancio dello Sputnik ha ricordato a tutti « Dalla terra alla luna » e le meraviglie alle quali la scienza ci fa assistere evocano tutti i giorni il nome di Giulio Verne. Purtroppo il cinema, che è in prima linea nell'omaggio postumo all'autore di « L'isola misteriosa » dimentica che Verne non fu soltanto il progenitore della fantascienza, ma uno scrittore agile e spiritoso, assai meglio dotato di quanto generalmente non si creda.

Il giro del mondo in ottanta giorni fu ridotto per le scene di O. Welles nel '46: lo « show » presentato a Broadway con le musiche di Cole Porter e una messinscena incredibilmente fastosa, fu un grande successo artistico e un clamoroso fallimento commerciale. Michael Todd, che era stato associato all'allestimento si ritirò in tempo per non andare fallito, mentre l'autore di *Citizen Kane*, in-

seguito dai creditori, partiva per l'Europa con una velocità sconosciuta allo stesso Mister Fix, il poliziotto che Welles aveva interpretato nello spettacolo. Todd si ricordò del romanzo di Verne quando progettò di organizzare una sensazionale « extravaganza con il Tod-AO, in concorrenza con il cinerama. Nelle sue grosse mani di volpone dello « show-business », il libro è stato letteralmente stritolato. La grande avventura del gentiluomo inglese, il « tour de force » dell'impassibile Phileas Fogg che non teme di affrontare disagi e pericoli d'ogni sorta per confermare una strana notizia letta sul « Times », diventa il pretesto di una lunga, affollata e noiosa divagazione turistica. Dove il testo suggeriva un ritmo brioso, Todd si è mosso con i passi pesanti di un viaggiatore miope in cerca del « colore locale ». Ha azzeccato la scelta del protagonista (David Niven è un gentiluomo volante degno di miglior causa), le grandi linee di uno spettacolo destinato a soddisfare i palati più grossolani e alcune belle immagini soprattutto nella parte americana (la vecchia San Francisco, il viaggio sulla ferrovia transcontinentale Union Pacific). Ma il resto è dato da interminabili danze spagnole, corride, processioni indiane, mercati giapponesi, tramonti in mare aperto: e l'umorismo garbato di Verne si altera in una comicità da baraccone, che ha in Cantinflas (un Passepartout messicanizzato) il suo squallido e insopportabile rappresentante.

Il romanzo, diluito in tre ore di proiezione perde ogni mordente: e anche l'apparizione continua di notissimi attori in parti di contorno si risolve, a lungo andare, in una trovata stucchevole, tanto più che ciascuno sembra impegnato a dare il peggio di sè. Vanno ricordati i disegni animati di Saul Bass, originali e spiritosi, che concludono lo spettacolo. Non è molto chiara, invece, la ragione per cui Todd ha voluto inserire all'inizio il *Viaggio nella luna* di Meliès, che deve più a H.G. Wells che alla fantasia matematica di Verne.

T. KEZICH

Seven Men from Now
(I sette assassini)

Regia: Budd Boetticher - *sogg. e scenegg.*: Burt Kennedy - *fot.* (*Warnecolor, Warnerscope*): William H. Clothier - *musica*: Henry Vars; *canzoni di* Dunham e H. Vars - *scenogr.*: Leslie Thomas - *costumi*: Carl Walker, Rudy Harrington - *mont.*: Everett Sutherland - *interpreti*: Randolph Scott (*Stride*), Gail Russell (*Annie*), Lee Marvin (*Masters*), Walter Reed (*Greer*), John Larch (*Bodeen*), Donald Barry (*Clete*), Fred Graham (*Henchman*), John Barradino, John Phillips, Chuck Robertson, Steve Mitchell, Pamela Duncan, Stuart Whitman - *produz.*: Andrew V. McLaglen e Robert E. Morrison *per la* Batjac - *origine*: U.S.A., 1956 - *distr.*: Warner Bros.

Poteva un « western » come *I sette assassini* non passare inosservato? Distribuito in piena estate, diretto da un carneade come Boetticher, interpretato da Randolph Scott. Anche i patiti del « western » — tra i critici non mancano anche se si mimetizzano — hanno per Randolph Scott, il Babbitt dei « cappelloni », e i suoi film, un sentimento in bilico tra la simpatia distaccata e il disprezzo affettuoso. Cavalca dal 1932, l'onesto Scott, sceriffo a vita. Dei suoi film si potrebbe dire, parafrasando una famosa « boutade », che si assomigliano tutti: cambiano soltanto i cavalli. E' successo, invece,

che due critici parigini — il giovane Truffaut, il D'Artagnan di « Arts et Spectacles », e il non più giovane, saggio ma sempre estroso Bazin — abbiano visto *Sept hommes à tuer* (così, capovolgendo la traduzione italiana, è stato distribuito il film in Francia) e ne abbiano decantato le qualità, contrapponendolo polemicamente sia a quei « westerns » autunnali, psicologici e letterari che dopo *Shane* e *High Noon* sono diventati di moda, sia ai prodotti spettacolari e divistici sul tipo di *Sfida all'O.K. Corral* che è, a nostro avviso, una trascrizione della « Traviata ». Pur non condividendo appieno nè le posizioni nè gli entusiasmi dei due critici francesi, entrambi intenti a contrapporre un ipotetico « vero western » (in questo caso *I sette assassini*) al « falso western » (*Quel treno per Yuma*, per fare un altro esempio recente) — sono polemiche che bizzarramente ci ricordano le diatribe di casa nostra sul vero e falso neorealismo — sembra a noi che il film di Boetticher non manchi di pregi e si presenti a un discorso di qualche conto.

Come meccanismo, *I sette assassassini* è un « western » d'azione: la storia di una vendetta. Durante una rapina all'ufficio postale di Silver Springs rimane uccisa la moglie di Ben Stride, ex-sceriffo del paese, che vi lavorava come impiegata. E Ben Stride comincia la sua caccia: sette uomini da uccidere, gli autori della rapina, i responsabili della sua vedovanza. Il prezzo è alto ma l'aspetto morale dell'intrigo è, più che eluso, inesistente per gli autori del film che si trincerano dietro lo schermo della legge da far rispettare, sia pure nei modi spicci della « frontiera ». Esistono, invece, i problemi psicologici, tutti innestati con perizia nel blocco monolitico del personaggio tradizionale di Randolph Scott, l'eroe silenzioso, il cavaliere leale, il « gun-man » infallibile. Il complesso di colpa, per esempio: sua moglie lavorava all'ufficio postale perchè l'orgoglio gli aveva impedito di accettare il posto di vice-sceriffo. Uomo di coscienza, Stride si sente responsabile della sua morte. Con il complesso, la consapevolezza della colpa: il sentimento d'amore che nasce, ricambiato, per la moglie di Greer.

Come si vede, siamo lontani dalla postulata « purezza » del « western » primitivo. Ma i pregi del film sono di altro genere: di mestiere narrativo cioè formali. Sono invenzioni di sceneggiatura: l'affidare la struttura del racconto all'incontro con il carro dei Greer, in viaggio per la California; la singolare intrusione di Masters e Clete, i due avventurieri che si uniscono a Stride per impossessarsi del bottino; l'intelligente disegno psicologico di alcuni personaggi: Masters, John Greer. Sono anche pregi di regia. Si consideri la secca incisività della sequenza di apertura; e la sommessa tenerezza del dialogo notturno tra Ben Stride e la signora Greer; e l'orchestrazione della tradizionale sparatoria finale. E ancora: il senso vivissimo del paesaggio, il dialogo senza sbavature nè ingenuità, la perizia del montaggio, la sobrietà colorita dell'interpretazione di Lee Marvin. Non rimane che da controllare se quest'esito felice sia il frutto casuale dell'incontro tra un direttore anonimo e uno scenario non privo di meriti e, comunque, a lui congeniale oppure la prima prova di un'intelligenza regi-

stica finora soffocata dagli obblighi della « routine ».

MORANDO MORANDINI

Gunfight at the O.K. Corral
(Sfida all'o.k. Corral)

Regia: John Sturges - *sogg. e scenegg.*: Leon Uris, dal racconto « The Killer » di George Scullin, pubblicato dalla rivista « Holiday » - *fot.* (*Technicolor, Vistavision*): Charles Lang - *musica*: Dimitri Tiomkin (*canzone* « Gunfight at the OK Corral » di Tiomkin e Washington, cantata da Frankie Laine) - *scenogr.*: Hal Pereira, Walter Tyler - *cost.*: Edith Head *mont.*: Warren Low - *interpreti*: Burt Lancaster (*Wyatt Earp*), Kirk Douglas (*Doc Holliday*), Rhonda Fleming (*Laura Denbow*), Jo Van Fleet (*Kate Fisher*), John Ireland (*Ringo*), Frank Faylen (*Cotton Wilson*), George Matthews (*John Shannsey*), Kenneth Tobey (*Bat Masterson*), Earl Holliman (*Charles Bassett*), Lyle Bettger (*Ike Clanton*), Dennis Hopper (*Billy Clanton*), Olive Carey, De Forrest Kelly, John Hudson, Leen Van Clef, With Bissell - *produz.*: Hal Wallis *per la* Paramount - *origine*: U.S.A., 1957 - *distr.*: Paramount.

La storia vera dell'amicizia di Wyatt Earp con Doc Holliday, cioè dello sceriffo con il giocatore, è tipica di un certo clima della Frontiera americana. A seguirne le sconcertanti vicende negli annali del Far West sembra leggere un racconto di Bret Harte: ed è emozionante pensare che mentre l'autore di *I reietti di Poker Flat* creava il personaggio del « gambler » John Oakhurst, al tavolo del faraone in qualche «saloon» di Dodge o di Wichita c'era un Oakhurst in carne e ossa che si chiamava Doc Holliday. Anche Doc, come l'eroe di Harte, « aveva l'aspetto malinconico, intellettuale e astratto di un Amleto »: e accettava le buone e le cattive carte del destino con uguale naturalezza. Il segno di Earp era la stella di latta e quello di Doc le carte del poker, ma i due uomini seppero riconoscersi come amici al di là delle apparenze: e si trovarono in varie occasioni l'uno a fianco dell'altro con la pistola in pugno. Quando Earp e i suoi fratelli dovettero fronteggiare la situazione più difficile della loro carriera di uomini di legge (fu appunto all'O.K. Corral, un recinto di cavalli in fondo a Fremont Street, nella tumultuosa Tombstone dell'ottobre 1881), Holliday si schierò con loro contro la fazione Clanton-McLowery seguendo un impulso generoso che i più avrebbero ritenuto impossibile in un uomo del suo stampo. E' un episodio molto bello (a parte le ragioni buone o cattive che potessero avere gli Earp: qualcuno dice, e fra questi l'autorevole William Mac Leo Rayne, che i Clanton non avevano tutti i torti): e non c'è da meravigliarsi che abbia originato parecchi film.

Ricordiamo *Gli indomabili* («Frontier Marshal», 1939) di Allan Dwan, con Randolph Scott e Cesar Romero, e *Sfida infernale* (« My Darling Clementine », 1946) di John Ford, con Henry Fonda e Victor Mature. Il tema, tipicamente western, dell'amicizia fra due uomini profondamente dissimili, è stato ripreso in *Sfida all'O.K. Corral*, che nonostante le numerose concessioni al gusto corrente (come gli intermezzi amorosi con Rhonda Fleming e la « ballad » di Frankie Laine) non si schiera sulle posizioni del « cappellone » intellettualistico. Paragonata a *Sfida infernale*, che era un film romantico, l'opera di Sturges ha un carattere diverso. Vi si può trovare, sia pure a momenti, il senso vero, storico, della comunità primitiva che risolve i pro-

blemi con la pistola: e la sparatoria, a parte le invenzioni spettacolari sulle quali si sostiene, è un episodio di sangue e di dolore, non un'operazione di polizia.

Nel film di Ford, Doc era un romantico superuomo alla deriva; qui, finemente interpretato da Kirk Douglas, è davvero un personaggio cinico e disincantato, un « gunfighter » esistenzialista. Anche gli autori di « western » hanno letto, ormai, *Lo straniero* di Camus. Sturges, che come regista è infinitamente meno dotato di Ford, ha saputo dare un timbro diverso alla saga degli Earp: gli esterni assolati, i viaggi da un cimitero all'altro, la rude scorza dei personaggi conferiscono a *Sfida all'O.K. Corral* un'amara verità che *Sfida infernale*, certo più riuscito sul piano dell'arte, non possedeva. Ancora un passo, con l'aiuto di Burt Lancaster, e il regista ci avrebbe dato il vero Wyatt Earp: uno strano avventuriero che rappresentò un aspetto violento ed equivoco della legge nel Far West. Un personaggio pieno di contraddizoini, che passò indenne attraverso sparatorie innumerevoli e morì vecchissimo, nel 1929, dopo aver dettato la propria biografia a Stuart N. Lake.

T. Kezich

The Ride Back
(L'ultima cavalcata)

Regia: Allen H. Miner - *sogg. e scenegg.*: Anthony Ellis - *fot.*: Joseph Biroc - *musica*: Frank de Vol - *scenogr.*: William Glasgow - *interpreti*: Anthony Quinn (*Robert Kallen*), William Conrad (*Cris Hamish*), Lita Milan (*Elena*), Victor Millan (*Padre Ignacio*), Ellen Hope Monroe (*la bambina*), George Trevino - *produz.*: William Conrad, The Associates and Aldrich Company *per la* United Artists - *origine*: U.S.A., 1957 - *distr.*: Dear Film.

Il « western » ha da tempo abbandonato quasi del tutto i suoi motivi più tradizionali, in cui, come un ciclo di ballate epiche, puntualmente si riaffacciavano personaggi squadrati tutti d'un pezzo, dalle psicologie molto schematiche ed elementari, sia che dovessero adattarsi all'eroe buono e generoso — quasi sempre uno sceriffo — sia al bandito vigliacco e senza scrupoli. Oggi il mito classico si è andato gradatamente scalzando a vantaggio di psicologie sempre più complesse, per cui il gioco delle parti tende addirittura a capovolgersi, rivelando spesso in maniera maggiore nel fuorilegge quelle doti che un tempo erano prerogativa del rappresentante della legalità. Si può dire, in breve, che tali personaggi hanno acquistato una dimensione più moderna e, mentre a giustificare il termine di « western » non rimane che la suggestione di un ambiente e di un'epoca caratteristici, le vicende di cui sono partecipi si riducono a poco più di un pretesto, inteso semplicemente a favorire il disegno variato delle psicologie in una minuta e progressiva definizione.

Fra gli esempi recenti di questo capitolo del « western » *The Ride Back*, del giovane regista Allen H. Miner, merita qualche attenzione; non fosse altro che per l'inedito personaggio dello sceriffo Cris Hamish, un individuo malinconico e taciturno, scarsamente dotato di coraggio e d'iniziativa, che insegue per miglia e miglia fino in Messico un sanguinario fuorilegge per riportarlo con sè al suo villaggio nel West allo

scopo precipuo di smentire a se stesso, e agli occhi della propria moglie, la sua reputazione di uomo inetto e fallito. D'altro canto il fuorilegge, che al momento opportuno ed in più occasioni successive rivelerà un animo fondamentalmente generoso, non solo si dimostra assai meno pericoloso di quanto si sarebbe indotti a credere ma anche comprensivo nei riguardi del suo persecutore, tanto da indursi, in fine, a favorirlo nell'impresa ed a convincerlo che non può considerarsi fallito un uomo che è riuscito a tenere a bada un bandito della sua fama.

Il racconto è abilmente giocato sui caratteri di questi due singolari personaggi e si avvale efficacemente di alcuni minuti particolari, di alcune minime reazioni attraverso le quali si determina e si scopre una reciproca muta comprensione. Anthony Quinn ha variato con la consueta prestanza della sua maschera il carattere ardente e generoso del bandito; ma l'interesse maggiore tende ad appuntarsi sulla figura dello sceriffo, che William Conrad — anche produttore del film — ha efficacemente interpretato con sensibile attenzione alle più tenui, ma rivelatrici, sfumature di sentimento che il carattere poco comunicativo del personaggio pur doveva lasciar trasparire. Un'inefficiente Lina Milan non conferisce, per contro, persuasività alcuna alla figura in sott'ordine dell'amante del bandito. Una fotografia in bianco e nero attenta ai forti contrasti tonali ed una ricerca costante di inconsueti angoli di ripresa tendono a sottolineare anche dall'esterno la drammaticità del racconto.

L. AUTERA

Time Without Pity
(L'alibi dell'ultima ora)

Regia: Joseph Losey - *scenario*: Ben Barzman - *fot.*: Frederick Francis - *musica*: Tristram Cary - *scenogr.*: Bernard Sarron - *mont.*: Alan Osbiston - *interpreti*: Michael Redgrave (*David Graham*), Ann Todd (*Honor Stanford*), Leo Mc Kern (*Robert Stanford*), Peter Cushing (*Jeremie Claiton*), Alec McCowen, Renée Houston, Paul Daneman, Lois Maxwell, Richard Wordsworth, George Devine, Joan Plowright - *produz.*: John Arnold e Anthony Simmons *per la* Eros Films - *origine*: Gran Bretagna, 1957 - *distr.*: Globe.

A Joseph Losey non sono mai mancate le ambizioni. E ci fu un momento, dopo *The Boy with Green Hair* (Il ragazzo dai capelli verdi, 1948), in cui la critica italiana corse il pericolo di sopravvalutare questo autore non privo di qualità, soprattutto quando apparve *The Lawless* (Linciaggio, 1950), di cui si rilevò l'interesse tematico, senza badare alla punta retorica che il linguaggio esteriore del regista aveva sul fondo. A un periodo di grigiore, e forse anche di sfortuna, che fece cadere molte speranze a chi su Losey contava come un autore sorgente, fa seguito ora questo film interessante, che non risolleva la posizione del regista nel quadro dell'ultima produzione d'ambito statunitense, ma che anche più chiaramente degli altri ne precisa i limiti.

L'alibi dell'ultima ora è infatti un'opera dalla costruzione serrata, di una abilità formale che va forse oltre il cosiddetto « mestiere » (un film adatto per gli stimatori del cinema cinematografico, per certa critica francese); ma è privo di sostanza, di un supporto giustificante certe bravure. Non che Losey scada sempre nel gratuito, anzi è avvertibile

una ricerca umana, lo sforzo di non rimanere alla superficie. Purtroppo quel che si potrebbe chiamare l'umanizzazione dei personaggi, è invece il lato più grossolano del linguaggio di Losey. Abbiamo un alcolizzato, David Graham, il quale, appena uscito dalla clinica in cui era segregato, viene a sapere che in quello stesso giorno suo figlio sarà giustiziato sulla sedia elettrica. Si dovrebbe avere un contrasto drammatico tra il rimorso di non aver aiutato il figlio, l'ansia di poterlo ancora salvare, e l'impossibilità di sfuggire al desiderio dell'alcool. Tutto questo mescolato a una specie di indagine poliziesca, contorta e affrettata, che il trascorrere inesorabile del tempo dovrebbe scandire.

Un insieme di motivi che, esagerati dal regista, caricano eccessivamente il personaggio centrale, sì da farlo apparire incredibile, appesantito com'è da troppi problemi che vorrebbero darci il suo dramma. Invece, si ha l'impressione che Losey, temendo di lasciar troppo vuote le sue figure, troppo "figure" e poco "personaggi" (perchè quel che più interessa a Losey è il *ritmo* della storia), comprime in esse una varietà di attributi psicologici eccessivi. Si veda il carattere dell'assassino, che è a un tempo un violento, un marito pieno di complessi, un bambino, un uomo privo di scrupoli, e, in fondo, un pazzo. Losey non si limita tuttavia a sole forzature psicologiche, dovute alla recitazione, ma continuamente sottolinea l'azione con ogni mezzo, sino a giungere a un cinema che potrebbe dirsi di carattere espressionistico se non fosse anche, troppo sovente, banale. Per esempio, l'arrivo infuriato dell'assassino è contrappuntato da arazzi, dietro di lui, che portano dipinti dei tori scalpitanti. Una strana donna ubriacona è puntualizzata da sveglie e carillon che ogni tanto, a intervalli, suonano e trillano, nella sua casa, visto che ne è collezionista (particolari che caricano ancor di più la situazione del personaggio centrale, infastidito da quei rumori).

Ci sono, è vero, le sequenze quasi perfette, dove l'abilità registica di Losey si mostra in pieno. Come quella dove Brien Stanford, che "sa" qualcosa, ed è incalzato da David Graham, viene quasi tempestato da fattori esterni: una domanda da parte di una inserviente, il suonare del telefono e del campanello; tutto quasi contemporaneamente, con un crescendo incalzante di tensione psicologica che si scarica poi nella confessione. Ma sono bravure esteriori, finezze formali che, pur mettendo il film su un piano fuori dell'ordinario (non siamo di fronte a un normale film poliziesco, ma a qualche cosa di più ambizioso) dimostrano come Losey sia, tutto sommato, solo un Aldrich minore, un regista che pur avendo delle qualità, non riesce a sollevarsi dall'intellettualismo, o dalle finezze di mestiere. Il paragone con Aldrich non è forzato, anche per certe violenze recitative, di carattere esterno ed esasperato (il produttore di *The Big Knife* — Il grande coltello 1955 — richiama il corposo Robert Stanford di questo film), o per l'insistenza su particolari di drammaticità compiaciuta (le grida isteriche del condannato a morte e il suo volto contratto nello spasimo). Il pregio del film, se questo film ha un pregio, è quel certo andamento nervoso, fatto di scatti e di confusioni, di ten-

sioni e di tortuosità, come l'incubo di un alcoolizzato, che si avverte nonostante la retorica formale e la grossolanità dei contenuti.

GIUSEPPE FERRARA

The Curse of Frankenstein
(La maschera di Frankenstein)

Regia: Terence Fisher - *sogg.*: dal romanzo «Frankenstein» di Mary Shelley - *scenegg.*: Jimmy Sangster - *fot.*: (*Warnercolor*): Jack Asher - *mont.*: James Needs - *interpreti*: Peter Cushing (*barone di Frankenstein*), Hazel Court (*Elizabeth*), Robert Urquhart (*Paul*), Cristopher Lee (*la creatura*), Valerie Gaunt (*Justine*), Noel Hood (*Zia Sofia*), Marjorie Hume, Melvyn Hayes, Sally Walsh, Paul Hardtmuth, Fred Johnson, Claude Kingston, Henry Caine, Michael Mulcaster, Patrick Troughton - *produz.*: Anthony Hinds - *origine*: Gran Bretagna, 1957 - *distr.*: Warner Bros.

Il barone di Frankenstein, personaggio numero uno dei film del terrore con Boris Karloff, è ritornato al suo paese d'origine. Dall'Inghilterra giunge infatti un supplemento al famoso romando di Mary Shelley sul Prometeo moderno, intitolato *The Curse of Frankenstein* (La maschera di Frankenstein) e diretto da Terence Fisher. Il soggetto è grosso modo quello del romanzo e del primo film della serie Karloff, realizzato nel '31. Lo scienziato Frankenstein cerca di provocare la scintilla vitale in un cadavere da lui tolto alla forca. Per i suoi esperimenti non ha esitato a ricorrere al delitto, e quando il mostro si anima e mostra di possedere a sua volta una volontà distruttrice, se ne serve per altri crimini finchè lo spaventevole vassallo non si rivolge contro di lui. Donde un'ultima esplosione di strage e spavento, che gli sceneggiatori concludono in modi diversi. A volte lo spauracchio ammazza il suo creatore ed è distrutto a furor di popolo tra le fiamme. Oppure è lui a perire per mano di Frankenstein e quest'ultimo, smascherato, non sfuggirà al capestro.

Ma i ritocchi agli avvenimenti ormai non hanno più importanza. Nel caso in questione sarà opportuno vedere in qual misura il tempo abbia influito sulla suggestione cinematografica dell'antica storia, e se le forme del cinema britannico abbiano raccolto eventualmente indicazioni più aggiornate da un testo che, non potendo contar più troppo sulla stupefazione, doveva rinnovare altrimenti i suoi effetti di *thrill*. Su tale base sarà facile accorgersi che *The Curse of Frankenstein* vive sopra un equivoco tra i realizzatori ed il pubblico (quello non inglese, per lo meno): la mancata conciliabilità di due differenti manifestazioni di scetticismo, destinate a non incontrarsi e a restare vicendevolmente oscure. Da un lato si ha lo scetticismo elementare dello spettatore, categorico e ingenuo al punto da somigliare a un atto di fede. Di fronte al primo Karloff c'erano stati degli svenimenti in platea. Oggi, gli spettatori delle prime visioni hanno accolto con risate e sogghigni la comparsa macabra del mostro di Frankenstein; ma ciò non toglie che questo genere di incredulità attribuisca in effetti al film il suo valore « letterale », il che equivale già, in certo modo, al crederci. E' per lo spettatore un riso di difesa, la prima reazione non al film, ma alla paura che potenzialmente è ancora racchiusa nel film. Perciò crediamo che da parte del pubblico l'accoglienza non sia che esteriormente più smaliziata di ventisei anni fa. Il pubblico reagisce ancora, e la sua

eventuale irriverenza non domanderebbe di meglio che d'essere convertita ad una « sana » suggestione di immediata presa popolare.

Ma esiste, dall'altro lato, lo scetticismo più elaborato del regista e degli sceneggiatori col quale bisogna fare i conti. Nella nuova riduzione del romanzo, sono venuti ancora una volta a contatto gli elementi fondamentali e contrastanti della tradizione narrativa inglese, il gusto per il terrore « gotico » e l'irresistibile e civile tentazione dell'ironia ad ogni costo. L'uno e l'altra deliberatamente intellettuali, ed entrambi predominanti — nel cinema come nel romanzo, nel teatro — su ogni ulteriore considerazione estetica o stilistica. E' naturalmente la stessa matrice dei film con i morti buffi di Alec Guinness. Si ricordi il più gotico di questi, *The Ladykillers* (La signora omicidi, 1955), che potrebbe essere prima di tutto un'opera d'architettura. La tecnica di *The Curse of Frankenstein,* così come escogitata da Terence Fisher e dai suoi collaboratori, è preveduta su registri altrettanto sottili ma più maligni ed urtanti. Detto in breve, il trucco consiste in questo. Prevedendo che il terrore puro, « aristocratico », riuscisse ostico al pubblico cinematografico, lo si è trasformato in una più brutale forma di « choc » ironico, la ripugnanza. Vi è, nell'apparente volgarità dell'idea, il segno della beffa. Una sostituzione attentamente calcolata della botta al sistema nervoso con la botta allo stomaco; lo scetticismo stavolta non poteva essere più spietato. Per giungere allo scopo il film escogita di frequente invenzioni da documentario chirurgico (e s'intuisce naturalmente che il colore, in tali casi, diventa elemento sensazionale).

Il pubblico non inorridisce più alla vista del mostro, ma si sgomenta per dettagli molto più impressionanti: l'operazione al cervello, le mani troncate, gli occhi comprati all'obitorio e poi esaminati al microscopio. E il grottesco non manca mai d'inserirsi nella trovata, come nella tragicomica discussione tra Frankenstein e il custode dell'obitorio, sul compenso pattuito per la consegna degli occhi, che l'uno intendeva « al paio », l'altro « al pezzo ». La burla, sarcasticamente fine del calcolo, si fa pesante nei risultati pratici e rinuncia a quella poesia dell'empietà che rendeva meno ipocrita, a momenti, il primo *Frankenstein* di Karloff; in cui l'orrore del trucco non evitava al mostro di diventare un essere doloroso, e condannato alla seconda morte soprattutto dal raccapriccio destato dalla sua maschera, « che neppure Dante — scriveva Mary Shelley — avrebbe saputo concepire ».

TINO RANIERI

Seven Waves Away

(La settima onda)

Regia: Richard Sale - *sogg. e scenegg.*: Richard Sale - *fot.*: Wilkie Cooper - *musica*: Arthur Bliss - *scenogr.*: Wilfrid Shingleton, Raymond Simm - *effetti speciali*: Wally Veevers - *mont.*: Raymond Pulton - *interpreti*: Tyrone Power (*Alec Holmes*), Mai Zetterling (*Julie*), Lloyd Nolan (*Kelly*), Stephen Boyd (*McKinley*), Moira Lister (*Edith*), James Hayter (« *Cookie* » *Morrow*), Marie Lohr (*signora Knudsen*), Moultrie Kelsall (*Daniel Cane*), Noel Willman (*Aubrey Clark*), Gordon Jackson (*Merritt*), Clive Morton (*maggior generale Barrington*), John Stratton (*Clary*), Laurence Naismith (*cap. Darrow*), Victor Maddern (*Willy Hawkins*), Eddie Byrne, David Langton,

Ralph Michael, Orlando Martins, Jill Melford, Ferdy Mayne, Clare Austin, Danny Green, Derek Sydney, Austin Trevor, Colin Broadley, John Gray, Meuring Wyn-Jones - *produz.*: John R. Sloan *per la* Copa; *prod. esec.*: Ted Richmond - *origine*: Gran Bretagna, 1956 - *distr.*: Columbia-Ceiad.

L'interesse del film è di natura problematica. Percorrendo una rotta insolita nell'Atlantico del Sud, un piroscafo di lusso incappa in una mina vagante e affonda in pochi minuti. Pochi i superstiti: ventisei di essi si ritrovano su una lancia, destinata a contenere non più di nove persone e che può muoversi portandone, tutt'al più, una quindicina. La situazione è disperata anche perchè il radiomarconista non ha potuto, al momento dell'esplosione, lanciare alcun messaggio. Sta per sopraggiungere un fortunale che per una lancia così carica sarebbe micidiale. L'ufficiale che ha assunto il comando dell'imbarcazione decide allora di buttare a mare una dozzina delle persone a bordo: è l'unico modo di tentare la salvezza per gli altri. Rifiutando di operare una scelta tradizionale (« Prima le donne e i bambini ») o fatalistica (il sorteggio) o religiosa (la rassegnazione ai voleri della Provvidenza) si affida, contro il parere degli altri e i suoi stessi sentimenti, a un criterio di stretta necessità: bisogna sacrificare gli ammalati, i più deboli, i meno adatti alla fatica perchè hanno minori possibilità di sopravvivere.

L'interesse del film è quasi esclusivamente in questa decisione, chè la traduzione narrativa del problema morale non si sottrae ai consueti luoghi comuni del cinema americano spettacolare: si vedano, in particolare, la convenzionalità di certi personaggi (l'aristocratica, il negro, il « gangster » eccetera) e l'esteriore, meccanica drammaticità di certe situazioni. Non che il racconto sia privo di qualità: ha nerbo, pulizia, una certa unitarietà che è probabilmente merito di Richard Sale, sceneggiatore e regista hollywoodiano nella cui anonima carriera non mancano alcuni risultati discreti come l'arguto *La figlia dello sceriffo*. Quel che importa rilevare è che la decisione di Alec Holmes non scaturisce da nessun « credo » prestabilito ma esclusivamente da un'obiettiva presa di coscienza della realtà. Su questo punto il film insiste, e non a caso. Il quesito che l'ufficiale si pone è questo: « E' mio dovere salvare il maggior numero delle persone che sono affidate alla mia responsabilità. Qual'è la strada migliore? ». E agisce di conseguenza, basandosi sui dettami di un'etica professionale. Dal punto di vista dei risultati, i fatti gli danno ragione, come anche i suoi compagni riconoscono. La sua è una realistica scelta del minor male.

Sono evidenti i rischi che, per illazione, derivano da una generalizzazione della scelta di Holmes: si arriva diritti al nazismo, al razzismo, ai campi di sterminio. Nè il film rinuncia ad elencarli come si sente dalle battute del vecchio professore (« Non i più forti sopravvivono, ma i più robusti ») o dell'aristocratica (« Che strane conseguenze ha avuto la sua decisione, signor Holmes: abbiamo sacrificato un fisico atomico per un « gangster », uno scrittore per un cameriere »). Gli è che la scelta di Holmes — ed è un altro dei motivi del film — trasferisce nell'ambito civile ragioni decisioni che solitamente sono riservate a circostanze belliche. E' in guerra, infatti, che l'uomo dispone dei suoi simili esclu-

sivamente per calcolo, per interesse, per il raggiungimento di determinati e contingenti obiettivi. E', insomma, l'eccezionalità della situazione che può giustificare l'eccezionalità del provvedimento di Holmes, uomo che, superando i propri impulsi sentimentali e le proprie convinzioni ideologiche, agisce confidando soltanto nella propria ragione nel momento stesso in cui ne riconosce i limiti. Il fatto che il film abbia affrontato questa situazione originale e che, al tempo stesso, ne abbia sottolineato la problematicità è un titolo di onore e una prova di serietà. E' evidente, per esempio, che per la morale cattolica l'azione dell'ufficiale sia assolutamente da condannare. « Egli non poteva — dichiara il compilatore della scheda del C.C.C. — disporre della vita dei naufraghi o comunque delle possibilità che avevano di salvarsi, per quanto esigue ». Ma il film non sostiene una tesi nè vuole giustificare un gesto e il suo autore: espone un caso. In questa impostazione affiora quell'empirismo illuministico che è alla base dell'amministrazione della giustizia in Inghilterra. E in questa luce, a nostro avviso, il film e la casistica che propone devono essere giudicati.

M. MORANDINI

Per ragioni di spazio siamo costretti a rinviare al prossimo numero la recensione di E.G. Laura al film I dieci comandamenti *(The Ten Commandments) di Cecil B. De Mille.*

Il film La belva del Colorado *(Fury at Showdown) di Gerd Oswald sarà recensito prossimamente da L. Autera unitamente a un altro film di Oswald,* La donna del ranchero *(Valérie), di imminente programmazione.*

Film usciti a Roma dal 1. al 30-XI-1957

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

ABBREVIAZIONI: **r.** = regia; **s.** = soggetto; **sc.** = sceneggiatura; **adatt.** = adattamento; **f.** = fotografia; **m.** = musica; **scg.** = scenografia; **c.** = costumi; **cor.** = coreografie; **e. s.** = effetti speciali; **mo.** = montaggio; **int.** = interpreti; **p.** = produzione; **p. a.** = produttore associato; **o.** = origine; **d.** = distribuzione.

AROUND THE WORLD IN EIGHTY DAYS (Il giro del mondo in 80 giorni) — Vedere recensione di T. Kezich e dati in questo numero.

ARRIVEDERCI ROMA — **r.**: Roy Rowland, coadiuvato da Mario Russo - **s**: ispirato alla canzone di Renato Rascel - **sc.**: Art Cohn, Giorgio Prosperi, Irmgard von Cube, Harold Erickson - **f.** (Technirama, Technicolor): Tonino Delli Colli - **m.**: George Stoll - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Mario Lanza (Marc Revere), Marisa Allasio (Raffaella), Renato Rascel (Peppe), Peggie Castle, Clelia Matania, Rossella Como - **p.**: Titanus-Metro Goldwyn Mayer - **o.**: Italia-U.S.A., 1957 - **d.**: Titanus.

BUNDLE OF JOY (Un turbine di gioia) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: Felix Jackson - **sc.**: Norman Krasna, Robert Carson, Arthur Sheekman - **f** (R.K.O. Scope, Technicolor): William Snyder - **m.**: Joseph Myrow - **canzoni**: Mack Gordon - **scg**: Albert S. D'Agostino - **mo.**: Harry Marker - **int.**: Debbie Reynolds (Polly Parrish), Eddie Fisher (Dan Merlin), Adolphe Menjou (J. B. Merlin), Tommy Noonan (Freddie Miller), Nita Talbot (Mary), Una Merkel, Melville Cooper, Robert H. Harris, Bill Goodwin, Howard McNear, Mary Treen, Edward Brophy, Gil Stratton, Scott Douglas - **p.**: Edmund Grainger per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: R.K.O.

CELUI QUI DOIT MOURIR (Colui che deve morire) — **r.**: Jules Dassin - **s.**: dal romanzo «O Christos Xanastavronete» (Cristo di nuovo in croce) di Nikos Kazantzakis - **sc.**: Ben Barzman, Jules Dassin; dialoghi: André Obey - **f.** (Cinemascope): Jacques Natteau - **m.**: Georges Auric - **scg.**: Max Douy - **mo.**: Pierre Gillette, Roger Dwyre - **int**: Jean Servais (Fotis), Carl Mohner (Luca); Grégoire Aslan (Aga), Gert Froebe (Patriarchea), René Lefèvre (Yannakos), Melina Mercouri (Caterina), Roger Hanin (Panaghiotaro), Pierre Vaneck (Manolio), Dimos Stareniös (Ladas), Nicole Berger (Mariori), Fernand Ledoux (Gregorio), Teddy Bilis, Lucien Raimbourg, Maurice Ronet - **p.**: Indus Film, Prima

Film, Cinetel, Filmsonor, Da.Ma. cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1957 - **d.**: Cei-Incom. * **Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 44, (1957).**

CURSE OF FRANKENSTEIN, THE (La maschera di Frankenstein) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

FIRE DOWN BELOW (Fuoco nella stiva) — r.: Robert Parrish - **s.**: dal romanzo di Max Catto - **sc.**: Irwin Shaw - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Desmond Dickinson - **m.**: Arthur Benjamin, Kenneth V. Jones, Douglas Gamley - **scg.**: John Box - **mo.**: Jack Slade - **int.**: Rita Hayworth (Irene), Jack Lemmon (Tony), Robert Mitchum (Felix), Herbert Lom, Bonar Colleano, Bernard Lee, Edric Connor, Peter Illing, Anthony Newley, Eric Pohlmann, Stretch Cox e la sua compagnia - **p.**: Warwick - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad.

GRIDO, Il — Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. VIII, 34 (1957), di G. B. Cavallaro IX, 38 e segg. (1957); dati IX, 56 (1957).

HALLIDAY BRAND (Il marchio dell'odio) — r.: Joseph H. Lewis - **s. e sc.**: George W. George, George S. Slavin - **f.**: Ray Rennahan - **m.**: Stanley Wilson - **scg.**: David Garber - **mo.**: Stuart O'Brien - **int.**: Joseph Cotten (Daniel Halliday), Viveca Lindfors (Aleta), Betsy Blair (Martha Halliday), Ward Bond (Big Dan Halliday), Bill Williams, Jay C. Flippen, Christopher Dark, Jeanette Nolan - **p.**: Collier Young Associates - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Dear.

HAUPTMANN VON KOEPENICK, Der (Il Capitano di Koepenick) — Vedere recensione di G. C. Castello e dati in questo numero.

HELLS DRIVERS (I piloti dell'inferno) — Vedere giudizio di C. Triscoli nel n. X, 32 (1957); dati X, 100.

INTERLUDE (Interludio) — r.: Douglas Sirk - **s.**: James Cain - **adatt.**: Dwight Taylor - **sc.**: Daniel Fuchs, Franklin Coen - **f.** (Cinemascope, Technicolor): William Daniels - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert E. Smith - **mo.**: Russel F. Schoengarth - **int.**: June Allyson (Helen Banning), Rossano Brazzi (Tonio Fischer), Marianne Cook (Reni), Françoise Rosay (contessa Reinhart), Keith Andes, Frances Bergen, Jane Wyatt - **p.**: Univesal - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

ITALIA PICCOLA — Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

JEANNE EAGELS (Un solo grande amore) — Vedere recensione di G. C. Castello e dati nel prossimo numero.

JOE DAKOTA (Il ritorno di Joe Dakota) — r.: Richard Bartlett - **s. e sc.**: William Talman, Norman Jolley - **f.** (Eastmancolor): George Robinson - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Bill Newberry - **mo.**: Fred McDowell - **int.**: Jock Mahoney (lo Straniero), Luana Patten (Judy Weaver), Charles McGraw (Cal Moore), Barbara Lawrence (Myrna Weaver), Claude Akins (Aaron Grant), Lee Van Cleef, Anthony Caruso, Paul Birch - **p.**: Howard Christie per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

LAWLESS EIGHTIES (La scure di guerra del capo Sioux) — r.: Joe Inman - **s.**: dal libro « Brother Van » di Jesse Alson Smith - **sc.**: Kenneth Gamet - **f.** (Naturama): Jack Marta - **scg.**: Ralph Oberg - **mo.**: Joseph Morrison - **int.**: Buster Crabbe, John Smith, Marilyn Saris, Ted de Corsia, Anthony Caruso, John Doucette, Frank Ferguson, Sheila Bromley, Walter Reed, Buzz Henry, Will J. White, Bob Swan - **p.**: Rudy Ralston per la Republic Pictures - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Globe Films International.

MARISA LA CIVETTA — r.: Mauro Bolognini - **s.**: Mauro Bolognini - **sc.**: Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Titina Demby - **f.**: Carlo Carlini - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Marisa Allasio, Francisco Rabal, Renato Salvadori, Maria Jesus Cuadra, Angelo Aranda, Luz Marquez, Ettore Manni, Guglielmo Inglese, Giancarlo Zarfati, Polidor, Giacomo Furia, Ennio Girolami, Mario De Simone, Guido Martufi - **p.**: Carlo Ponti-Balcazar di Barcellona - **o.**: Italia-Spagna 1957 - **d.**: Cei-Incom.

NOTTI BIANCHE, Le — Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. X, 19 (1957); altri giudizi XI, VI (1957); dati X, 98 (1957).

OKLAHOMAN, The (Petrolio rosso) — r.: Francis D. Lyon - **s. e sc.**: Daniel B. Ullman - **f.** (Cinemascope, De Luxe color): Carl Guthrie - **m.**: Hans

J. Salter - **scg.**: Dave Milton - **mo.**: George White - **int.**: Joel McCrea (John Brighton), Barbara Hale (Anne Barnes), Brad Dexter (Cass Dobie), Gloria Talbott (Maria Smith), Michael Pate (Charlie Smith), Verna Felton, Douglas Dick, Anthony Caruso, Esther Dale, John Pickard, Ray Teal, Adam Williams, Peter Votrian - **p.**: Walter Mirisch per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Euro International Film.

RIO GUADALQUIVIR o **CONSUELO (Dimentica il mio passato)** — **r.**: Primo Zeglio e Eduardo Manzanos - **s.**: Eduardo Manzanos - **sc.**: Ennio De Concini, Lucio d'Attino, Primo Zeglio - **f.**: Totalvision, Ferraniacolor): Manuel Merini - **m.**: Salvador Ruiz de Luna - **scg.**: Eduardo Torre de la Fuente - **int.**: Valentina Cortese, Ettore Manni, Maria Luz Galicia, Massimo Girotti, Jesus Tordesillas, Marco Guglielmi, Donatella Marrosu - **p.**: Union Films di Madrid, Cee-Memphis Film di Roma - **o.**: Spagna-Italia, 1956 - **d.**: regionale.

SOMETHING OF VALUE (Qualcosa che vale) — Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. X, 24 (1957); altri giudizi XI, VII (1957); dati X, 96 (1957).

STRANGE ONE, The (Un uomo sbagliato) — Vedere giudizio di Morando Morandini e dati nel prossimo numero.

TARZAN AND THE LOST SAFARI (Tarzan e il safari perduto) — **r.**: H. Bruce Humberstone - **s. e sc.**: Montgomery Pittman, Lillie Hayward, basati sul personaggio creato da Edgar Rice Burroughs - **f.** (Technicolor): C. R. Pennington-Richards - **f.**: Miki Carter - **m.**: Clifton Parker - **mo.**: Bill Lewthwaite - **int.**: Gordon Scott, Robert Beatty, Yolande Donlan, Betta St. John, Wilfrid Hyde White, George Coulouris, Peter Arne, Orlando Martins - **p.**: John Croydon per la Sol Lesser - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: M.G.M.

THIS COULD BE THE NIGHT (Questa notte o mai) — **r.**: Robert Wise - **s.**: Cordelia Baird Gross - **sc.**: Isobel Lennart - **f.** (Cinemascope): Russel Harlan - **m.**: Irving Aaronson, George Stoll, Jack Baker; canzoni: Nicholas Brodszky, Sammy Cahn, George Stoll - **scg.**: William A. Horning, Paul Groesse - **mo.**: George Boemler - **int.**: Jean Simmons (Anne Leeds), Paul Douglas (Rocco), Anthony Franciosa (Tony Armotti), Julie Wilson (Ivy Corlane), Joan Blondell (Crystal), Neile Adams, Rafael Campos, J. Carrol Naish, Za Su Pitts, Tom Helmore, Murvyn Vye, Vaughn Taylor, Frank Ferguson, William Ogden Joyce, James Todd - **p.**: Joe Pasternak per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: M.G.M.

TOWN ON TRIAL (Città sotto inchiesta) — **r.**: John Guillermin - **s. e sc.**: Ken Hughes, Robert Westerby - **f.**: Basil Emmot - **m.**: Tristram Cary - **scg.**: John Elphick - **mo.**: Max Benedict - **int.**: John Mills (Mike Halloran), Charles Coburn (dott. Fenner), Barbara Bates (Elizabeth Fenner), Derek Farr (Mark Roper), Alex McCowen (Peter Crowley), Elizabeth Seal (Fiona Dixon), Geoffrey Keen (sig. Dixon), Margaretta Scoot (sig.ra Dixon), Fay Compton (sig.ra Crowley), Magda Miller (Molly Stevens) - **p.**: Marksman Films, Maxwell Setton - **o.**: Gran Bretagna, 1956 - **d.**: Columbia-Ceiad.

3: 10 TO YUMA (Quel treno per Yuma) — Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

WESTWARD HO, THE WAGONS! (Carovana verso il West) — **r.**: William Beaudine - **s.**: da un racconto di Mary Jane Carr - **sc.**: Tom Blackburn - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Charles Boyle - **m.**: George Bruns - **scg.**: Marvin Aubrey Davis - **c.**: Chuck Keehne e Gertrude Casey - **mo.**: Cotton Warburton - **int.**: Fier «Fess», Parker (John «Doc» Grayson), Kathleen Crowley (Laura Thompson), Jeff York (Hank Beckenridge), David Stollery (Dan Thompson), Sebastian Cabot (Bissonette), George Reeves, Doreen Tracey, Barbara Woodell, John War Eagle, Cubby O'Brien, Tommy Cole, Leslie Bradley, Morgan Woodward, Iron Eyes Cody, Anthony Numkena, Karen Pendleton, Jane Liddell, Jonathan Locke - **p.**: Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Dear.

YANGTSE INCIDENT (Fuoco sullo Yangtse) — **r.**: Michael Anderson - **s.**: dal libro di Laurence Earl - **sc.**: Eric Ambler - **f.**: Gordon Dines - **m.**: Leighton Lucas - **scg.**: Ralph Brinton - **mo.**: Basil Warren - **int.**: Richard Todd (comandante Kerans), William Hartnell (com. in seconda), Akim Tamiroff (col. Peng), Donald Houston (ten. Weston), Keye Luke (cap. Kuo Tai), Sophie Stewart (Carlotta Dunlap), Robert Urquhart, James Kenney, Thomas Heathcote, Sam Kydd, Ray Jackson - **p.**: Wilcox-Neagle Production - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Lux.

Le rubriche

Teatro

MA CHE COSA E' QUESTO METODO? — Il Teatro Club sembra ormai decisamente avviato a mantenere le laute promesse con cui a suo tempo si presentò al pubblico romano. Della quale cosa non c'è troppo da meravigliarsi, conoscendo la indomabile cocciutaggine e la effervescente vitalità di Anne d'Arbeloff Guerrieri, che ha fortissimamente voluto e brillantemente attuato un progetto tanto suggestivo da poter sembrare utopistico.

Dopo la pausa di assestamento, che seguì la manifestazione d'esordio (l'ormai famosa « Pulce nell'orecchio » di Gassman), il Teatro Club ha dunque presentato, nel giro di otto giorni, due serate in vario modo stimolanti: la seconda dedicata a un *recital* di Germaine Montero di cui non sappiamo se ammirare più l'intensità drammatica con cui modella la figura di Madre Coraggio e l'estro pittoresco e suasivo con cui anima le canzoni di Bruant, di Jacob, di Prévert e Kosma, di Mac Orland da un lato, di Garcia Lorca dall'altro, o ancora l'amabile disinvoltura con cui sa offrire se stessa ad un pubblico straniero, disarmata come può esserlo un'attrice, costretta ad empire un'intera serata, senza il sussidio nè di un *partner* nè di una scenografia o di un costume.

Ma in questa sede ci interessa di più la prima, tra le due serate, quella dedicata al leggendario Actors' Studio di Strasberg e Kazan, rappresentati a Roma per l'occasione da quell'Eli Wallach ormai familiare anche a noi per via del suo sugoso Silva Vacarro di *Baby Doll*. Nelle intenzioni la serata doveva consistere in qualche cosa come « l'Actors' Studio spiegato al popolo », intendendo, sia chiaro, per pòpolo quella fauna coltivata, *à la page* ed un tantino snobistica che frequenta le manifestazioni del Teatro Club. Insomma, la sera del 9 dicembre il mito doveva tramutarsi in realtà vivente, i misteri quasi orfici del sacro recinto newyorkese dovevano essere svelati agli indotti, stimolati ed inappagati dal lungo discorrere ed elucubrare che si è venuto facendo intorno all'Actors' Studio, il cui albo d'oro si fregia di nomi come quelli di Marlon Brando, di James Dean e perfino di Marilyn Monroe, capaci di far fremere ben altre sensibilità che quelle dei compunti soci del Teatro Club. Una volta Achille Campanile scrisse un divertente romanzo intitolato: « Ma che cos'è quest'amore? » Ebbene, la serata in onore di Eli Wallach e dell'Actors' Studio, avrebbe potuto intitolarsi: *Ma che cos'è questo Meto-*

do? (Il Metodo Stanislavskij, riveduto e corretto da Strasberg, Kazan e C., ben inteso).

Non si può negare che Eli Wallach abbia afferrato l'idea. Ma al suo discorso sul Metodo sarebbe arrischiato riconoscere virtù cartesiane. Del resto, anche Campanile aveva preferito rispondere spiritosamente alla domanda che aveva posto a se stesso. Se proprio vogliamo essere generosi, possiamo ammettere che Wallach ci ha detto, quella sera, che cosa il *Metodo* non è. Può essere che la mancata rivelazione folgorante dei misteri sia dipesa dal fatto che non si può pretendere da un attore facoltà di rigoroso espositore e teorizzatore.

A questo punto, però, giova avvertire che Wallach è un parlatore tutt'altro che sistematico, ma quanto mai affabile, facondo, comunicativo, con guizzi di umorismo di effetto sicuro. Onde è, facile supporre che, se avesse potuto o voluto, sarebbe stato in grado di fornire qualche ragguaglio meno vago alla platea. Può essere, ancora, che all'Actors' Studio esista una sorta di giuramento massonico, che vincola gli adepti al segreto, costringendoli, qualora debbano intrattenere il colto e l'inclita sul Metodo, a menare, per così dire, il can per l'aia. (Cosa che Wallach ha dimostrato di saper fare con disinvoltura degna d'invidia). A questo proposito, però, occorre ricordare che di recente molta gente, da Strasberg a Rod Steiger, ha scritto di qua e di là sullo Studio e sul Metodo, in maniera più o meno esauriente, ma su tono affatto diverso da quello adottato da Wallach. Rimane una terza ipotesi, e cioè che per gli stessi aderenti allo Studio o per qualcuno fra essi (Wallach nella fattispecie) il Metodo sia una specie di maledizione da cui vorrebbero e non riescono a liberarsi o magari una specie di mito: che ci sia ciascun lo dice, cosa sia nessun lo sa. Che questa sia una ipotesi verosimile potrebbe essere dimostrato dalla sorridente abilità con cui Wallach ha opposto un evasivo, anche se tutt'altro che muto, *fin de non recevoir* alle domande che al termine del trattenimento gli sono state indirizzate da qualcuno del pubblico, che evidentemente non si rassegnava a lasciare insondati i misteri, dei quali gli era stata fatta balenare la rivelazione. La classica scena del « Dove vai? Le son cipolle » si riprodusse due o tre volte con assoluta regolarità.

Così non rimase che prendere atto di alcuni fatti: 1) che per sapere tutto sul Metodo bisognava aspettare un'altra occasione; 2) che Wallach nel Metodo crede, in sostanza, fino ad un certo punto e, da buon attore, ritiene che, al di là di qualsiasi Metodo, ogni attore eccellente abbia un suo metodo, o, in altre parole, che la pratica sia preferibile alla grammatica(del resto, lo Studio è una scuola eminentemente pratica); 3) che Wallach è un parlatore disordinato ed affascinante, in grado di far passare al prossimo una serata deliziosa anche senza recitare, solo infilando aneddoti gustosi ed osservazioni sornione.

Rimane da dire che le divagazioni di Wallach vennero poi illustrate con alcuni esempi. Il primo consistette in una scena di Tennessee Williams, recitata da due allievi di uno di quei *workshops* romani, i quali applicano il famoso Metodo, giurando sulla universale validità con fer-

vore di neofiti, ben lontano dal savio scetticismo di Wallach. Che la scena potesse essere additata ad esempio di buona recitazione è dubbio; che le delucidazioni fornite dai due bravi giovani circa le loro intenzioni interpretative potessero ritenersi perspicue e persuasive è ancora più dubbio; che alcune osservazioni fatte da Wallach abbiano potuto in qualche modo influire sulla ripetizione della stessa scena « riveduta e corretta » è altrettanto dubbio. Comunque, Metodo o non Metodo, venne il momento dell'« adesso lavoro io ». E qui si ebbe fra l'altro la gradevole sorpresa di scoprire che Wallach ha una moglie, Anne Jackson, la quale è un'attrice autentica, come ha dimostrato recitando accanto al marito una scena da *The Country Girl* di Odets ed una da *Bed Time Story* di O' Casey. In quest'ultima, particolarmente, l'affiatamento dei due coniugi ha rifulso, in una schermaglia condotta con un senso del tempo e del colore davvero ammirevole. Dopo di che si era avuto abbastanza per potersene andare dal «Quirino» soddisfatti. E disposti a prendere sonno senza domandarsi oltre se il Metodo esista (il programma della serata sembrava metterlo in dubbio facendo seguire la parola da tre sarcastici punti interrogativi) e che cosa, eventualmente, sia.

GIULIO CESARE CASTELLO

Il documentario

PRESENTAZIONE DI GEORGES ROUQUIER (1) — Con *SOS Noronha,* Georges Rouquier affronta il suo secondo film a lungometraggio (il primo è stato *Sang et Lumière*); nè noi siamo sorpresi di vederlo anche qui rimaner fedele all'esigenza interna di documentarista che caratterizza il suo temperamento. Ho avuto la ventura di incontrare Rouquier nella Gironda in occasione dell'uscita del suo film in una sala di provincia; era la nostra terza intervista: ho trovato l'autore di *Farrebique* con i capelli forse un po' più bianchi, ma conservava nello sguardo la vivacità e la volontà di vivere che lo differenzia dagli altri della scuola francese che sembrano sottomessi a una etica dello scoraggiamento. Era quello l'uomo che aveva esaltato il lavoro rude e sano, la lotta spesso ingrata ma affascinante dell'artigiano contro la materia, quello che doveva mettere al sicuro, dietro questo sguardo vivo e sognatore a un tempo, il ricordo delle più belle immagini di un Flaherty e di un Dovgenko.

Far parlare Rouquier non era facile. Con una modestia irriducibile e cordiale, egli spostava la conversazione sull'eroina del suo film, Vanja Orice, la stessa di *O' Cangaceiro,* poi sui fondatori della Posta aerea, infine sugli « arrampicatori » ignorati che, in una lontana America del Sud, assicurano il funzionamento di una stazione radio trasmittente. Era proprio questo il soggetto di *SOS Noronha,* che è un film vero, vero come *Farrebique* e come *Lourdes,* e nello stesso tempo un film che ci permette di meglio conoscere l'uomo.

1) Georges Rouquier è noto al pubblico italiano per avere vinto il primo premio della categoria « Film sull'arte » all'ultima Mostra del documentario e del cortometraggio di Venezia con *Arthur Honegger.*

Zavattini parlò, in occasione del grande congresso del 1956, di un cinema *utile*. Ma è un fatto che i registi francesi non girano sempre quello che desiderano: Beckuer aveva altri progetti che non *Le avventure di Arsenio Lupin* (Arsène Lupin, 1957), e Clouzot ha realizzato *I diabolici* (Les diaboliques, 1956), magistrale errore. Per questo c'è molto di vero nella severità di Jacques Rivette (« Cahiers du cinéma », n. 71) a proposito dei registi di oggi che preferiscono il successo e il profitto all'espressione di una realtà vivente più difficile da essere accettata. Rileviamo tuttavia che alcuni uomini come Vermorel (*La plus belle des vies*), Le Chanois (*Les cas du Dr. Laurent*) e soprattutto Camus (*La donna di Saigon - Mort en fraude*) darebbero torto a questo giudizio.

Ma la carriera che offre il grafico più lineare è certamente quella di Rouquier. Ricordiamo in poche righe il suo curriculum: operaio tipografo e linotipista, fonda la sua casa di produzione e realizza dei cortometraggi alcuni dei quali diverranno autentici classici del cinema come *Le Charron* (1943). Ignorato al Festival di Cannes, *Farrebique* provocherà nel 1945 l'entusiasmo pressochè unanime della critica: Jacques Doniol-Valcroze vede in questo poema delle stagioni un'opera di avanguardia. Quali che siano gli errori di composizione o di scrittura, la poesia, il trascorrere del tempo e il realismo di *Farrebique* sono magnificamente insoliti. Nel 1950, *Le sel de la terre*, film fatto su commissione delle industrie di Camargue, ci dona una apertura di un lirismo denso e minuzioso proprio di Flaherty. *La galerie de Malgovert* è un film di passaggio, di forza drammatica sostenuta, ma *Lourdes* (1956) è certamente la testimonianza più splendida, dopo *Hallelujah!* di King Vidor, sulla profondità del sacro. Rouquier ci ha deto di aver vissuto Lourdes non come un credente, ma come un semplice visitatore che si diverte poco a poco a trascrivere i segni visibili e sanguinanti di un immenso mistero che supera qualunque occhio umano. Ecco un aspetto rosselliniano di Rouquier, che ci mostra a quali ricche derivazioni egli si ricongiunga. Per sua stessa confessione, la ricerca fondamentale di *Lourdes* è il raggiungimento di una scrittura pienamente spoglia dove ogni retorica è bandita e che capta il reale visibile e invisibile con il più alto grado di fedeltà. Qui l'uomo è inseparabile dall'artista. Rouquier è un essere vivo e non può barare; con tutta la forza del suo temperamento vigoroso, egli scava in profondità per interrogare e scoprire.

Ciò che fa di questa forza qualcosa di vero e di vivo non è soltanto il suo peso, ma la sua lentezza. Lo stile di Rouquier prende tempo come un terreno che matura la sua estate, come una matrice che prepara la nascita ancora lontana. Questo *tempo*, che sembra oggi ai critici più avvertiti come il migliore alleato della scrittura del film e della sua efficacia, fa di *Farrebique* e di *Lourdes* opere sorelle nel senso della loro unica origine. L'inizio di *SOS Noronha* colpisce per la distillazione di questa durata che fa dell'attesa angosciata di un gruppo di persone isolate nelle vicinanze di Rio dove è appena scoppiata una rivoluzione, qualcosa di diverso che non un semplice *suspence*: seicento forzati contro venti

guardiani; uno del gruppo è appena stato assassinato, emittenti e telefoni infranti, i fili tagliati; e Mermoz non giunge in tempo. Ogni secondo pesa non soltanto del peso dell'angoscia ma del senso della responsabilità.

Abbiamo visto spesso — se non altro nei film di guerra e nei westerns — sfociare nel senso epico situazioni analoghe. Ma giustamente il taglio di *SOS Noronha* rifugge dalle ellissi e dalle sincopi dell'epopea: la sua nudità, la sua linearità inesorabili rasentano continuamente la prosa e si rifugiano nel registro dell'attualità. E se c'è qui il senso dell'eroismo è indipendentemente da ogni innalzamento di tono, attraverso la sola constatazione del fatto. La onestà di Rouquier come quella di un altro autodidatta ispirato, Georges Navel, l'autore di quel libro affascinante edito da Stock, quindici anni fa e intitolato « Travaux », è lirica grazie alla semplice fedeltà al vero. Attento al palpito della vita in tutto l'universo (e non soltanto a quello delle camere ben chiuse), aperto, per una specie di unanimismo spontaneo, alle molteplici relazioni che uniscono l'uomo alla terra, Rouquier una volta di più è il rappresentante di un neorealismo nuovo e in qualche modo cosmico di cui R.M. Albéres, in una serie di studi pubblicati in « Le Figaro Littéraire » del 1953, sottolineava l'urgenza in una civiltà diventata troppo intellettuale.

HENRI AGEL

I libri

Enrico Baragli S. J.: « *Introduzione al cinema* ». Quaderni della « Rivista del Cinematografo », Roma 1957.

Il settimo quaderno, pubblicato nella collana divulgativa promossa dalla « Rivista del Cinematografo », raccoglie le tre lezioni dettate da Enrico Baragli S. J. ai partecipanti al primo corso nazionale per dirigenti di « dibattiti » cinematografici, svoltosi alla Mendola dal 14 al 21 luglio 1956 per iniziativa del Centro cattolico cinematografico in collaborazione dell'Università Cattolica di Milano.

Le tre lezioni offrono al lettore e, in primo luogo, ai promotori del corso, una specie di « agenda » nella quale, in ordine ragionato, sono iscritti i più vivi ed interessanti problemi che il cinema pone. Dal problema del linguaggio in generale e cinematografico in particolare a quello di tecnica e di economia, di estetica e di cultura, di etica e di morale. Con particolare cura vengono sottolineati gli argomenti cinema-pubblico e cinema-censura, per i delicati rapporti che sottintendono.

L'autore, in forma semplice, si limita ad esporre i termini essenziali e lo stato attuale delle questioni segnalate, riportando il più delle volte il pensiero dei Papi in proposito. Lascia ai promotori del corso, agli studiosi della materia ed agli interessati il compito di approfondire gradualmente uno ad uno i temi segnati, anche in rapporto all'attualità ed alla importanza che ciascuno di essi verrà assumendo nel tempo.

M. L.

* * *

Salvatore Canals: « *Problemi morali e giuridici del cinema* ». Quaderni della « Rivista del Cinematografo », Roma 1957.

Salvatore Canals, aiutante di studio presso la S. Congregazione dei Religiosi e Consultore della Pontificia Commissione per la cinematografia, la radio e la televisione, espone, in questo quaderno, un suo studio sui problemi morali e giuridico-ecclesiastici, che riguardano i cattolici, ecclesiastici e laici, i quali operano in campo cinematografico.

Il punto chiave del quaderno è la formazione della coscienza critica degli spettatori. Ad essa, prima che ad ogni altra finalità, i cattolici debbono prestare attenzione e prodigare studi ed iniziative idonee, affinchè il cinema possa adempiere alla sua funzione di informare, di educare, di elevare e di migliorare l'umanità. Le qualifiche, che il Cen-

tro cattolico cinematografico dà ai film man mano che entrano in programmazione, servono, oltre tutto, proprio a questo scopo. Esse, sotto il profilo giuridico, non corrispondono a vere e proprie leggi, quanto piuttosto a indicazioni prudenziali. Tuttavia dall'autorità competente è stato più volte dichiarato che quei giudizi hanno valore normativo.

Il quaderno reca in appendice tre documenti: lo Statuto della Pontificia Commissione per la Cinematografia, la radio e la televisione, l'Istruzione della S.C. dei Religiosi circa l'apostolato cinematografico e la lettera all'Episcopato italiano del presidente della Pontificia Commissione per la cinematografia.

M. L.

* * *

Tsuneo Hazumi: « *Cento anni di storia del cinema* » (5 voll.), edito a Tokio, 1955.

Personalmente, trovo le storie del cinema « per immagini » particolarmente affascinanti, trattandosi di un'arte eminentemente visiva e gran parte del cui patrimonio storico è disperso o ben difficilmente consultabile. Di storie generali del cinema redatte su base sopra tutto illustrativa non ne esistono molte: *Movie Parade* del Rotha, un fascicolo edito anteguerra da Tumminelli, un altro edito dopoguerra dalla Domus, e poi alcuni volumi dedicati esclusivamente o prevalentemente a singole cinematografie. A parte *Images du cinéma français,* che riguarda solo la Francia, l'ormai classica *Pictorial History of the Movies* di Deems Taylor e C., pertanti versi utile ed interessante, ha un titolo che non corrisponde esattamente al contenuto, in quanto ben poche sono le fotografie di film non americani che vi figurano. Altrettanto si dica per l'ancor più monumentale e preziosa *Pictorial History of the Silent Screen* di David Blum, che, oltre a riguardare soltanto il cinema muto, dà ai film statunitensi una schiacciante preponderanza su quelli di diversa nazionalità. Tanto nel caso del Taylor quanto nel caso del Blum si tratta in sostanza di storie del cinema americano, nelle quali è stata inserita qualche immagine di film europei, a titolo di « campione ».

Così stando le cose, l'importanza di un'opera come quella curata in Giappone da Tsuneo Hazumi appare evidente. Essa riguarda infatti veramente *tutta* la storia del cinema e di fronte ai suoi cinque volumi di un centinaio ed oltre di pagine l'uno, alle sue due o tre migliaia di fotografie, lo stesso classico del Rotha finisce per apparire sommario. Lo unico confronto possibile è quello con il Blum, ferma restando l'osservazione che il Blum concerne solo gli Stati Uniti e limitatamente al periodo muto, mentre l'Hazumi spazia dalla preistoria al 1955, senza limitazioni geografiche. Certo, due cinematografie hanno più delle altre — e comprensibilmente — polarizzato l'attenzione del compilatore: quella americana e quella giapponese, la documentazione relativa alle quali risulta particolarmente esauriente, mentre quella relativa alle altre cinematografie è più sintetica e soltanto indicativa, se pur sempre sufficiente e regolata da un equilibrato criterio di valutazione e da una evidente conoscenza della materia. La suddivisione in cinque volumi corrisponde ad una suddivisione cronologica,

i primi due essendo dedicati al cinema muto, i due successivi al cinema dall'avvento del sonoro alla guerra e l'ultimo al cinema del dopoguerra. Nell'ambito dei singoli volumi il materiale è ripartito per nazioni o gruppi di nazioni e nell'ambito di ciascuno di questi ultimi per generi o per registi, etc., secondo un disegno chiaro e quasi sempre opportuno. La qualità della riproduzione fotografica è buona, così che anche le numerose illustrazioni di piccolo formato risultano perfettamente nitide. Il materiale raccolto ha poi il pregio di essere, in massima parte, inedito o poco noto: anche per film popolarissimi è raro che vengano accolti i soliti fotogrammi ormai universalmente divulgati. Tali pregi di inedito e di larga documentazione risultano, ai nostri occhi occidentali, tanto più notevoli per quanto concerne la cinematografia nipponica, alla quale è dedicato circa un terzo dello spazio totale. Purtroppo, le didascalie relative alle fotografie dei film giapponesi sono redatte nella lingua di quel paese (alla quale la nostra ignoranza ci preclude l'accesso), e di conseguenza ci è impossibile decifrare persino i titoli dei singoli film (rimane la consolazione di poter leggere le date), ma il panorama non perde per questo in interesse: si veda, ad esempio, il gran numero di opere — anche prebelliche —, le quali, a giudicare da questi saggi fotografici, appaiono nettamente influenzate dal cinema occidentale, specie americano (film di *gangsters*, di avventure, di orrori, di violenza, etc.). Quanto ai film stranieri, il loro titolo è in genere registrato anche nella lingua originale (sia pur talvolta con qualche giustificabile svista nella grafia), per cui questa parte è più agevolmente consultabile anche da parte dell'indotto. *Tabu* rimangono invece, purtroppo, le ultime pagine di ciascun volume, che sono basate, a differenza del rimanente, piuttosto sul testo che sulle illustrazioni. La circostanza ci ha fatto rammaricare della nostra ignoranza della lingua giapponese, poichè la completezza ed il sano criterio cui è informata la compilazione dell'Hazumi denotano in lui una sostanziosa competenza in fatto di storia del cinema, la quale si rispecchia, ne siamo certi, anche nei suoi scritti.

G. C. Castello

* * *

Glauco Viazzi (a cura di) « *Omaggio a Charlot di poeti e pittori* ». Scheiwiller (« All'insegna del pesce d'oro »), Milano, 1957.

Agli studi chapliniani il nome di Glauco Viazzi è ormai saldamente legato, dopo l'apparizione del suo fondamentale *Chaplin e la critica*. Ora alle precedenti benemerenze saggistiche e filologiche egli aggiunge quelle derivanti da un contributo di nuovo genere: la pubblicazione in uno di quei minuscoli ed eleganti volumetti curati da Scheiwiller, di una serie di liriche e ritratti (per lo più disegni), dedicati a Charlot, il più universale personaggio che il cinema abbia creato.

Tra le firme dei poeti incontriamo quelle di Louis Aragon, Paul Eluard, Carl Sandburg, Vladimir Maiakovskij, Hart Crane, Umberto Saba, Rafael Alberti, Carlos Drummond de Andrade, Corrado Govoni, Luciano Budigna, Raffaele Carrieri. Nessuna delle liriche riportate è inedita, ma alcuni testi non sono molto

noti. Il loro valore è diseguale, ma liriche come quella di Maiakovskij (1923) rappresentano dei risultati poetici non discutibili e in tutto degni dell'oggetto dell'ispirazione.

I pittori rappresentati sono: Fernand Léger, Marc Chagall, Enrico Prampolini, E. E. Cummings, Mario Vellani Marchi, Jean Cocteau, Oswaldo Goeldi, Francesco Trombadori, Domenico Cantatore, Gianfilippo Usellini, Orfeo Tamburi, Aligi Sassu, Giuseppe Migneco, Giuseppe Zigaina, Ernesto Treccani, Luigi Veronesi, Domenico Purificato, Cesare Peverelli, Renzo Vespignani. Vale la pena di sottolineare come ben dodici tavole (quasi tutte quelle italiane) siano inedite. Parecchie tra esse, infatti, sono state eseguite su commissione, in vista della pubblicazione di questo volumetto. Il quale rappresenta, da parte del Viazzi, la testimonianza di un lungo amore (per l'artista Chaplin e per il suo personaggio) e di un vasto e sostanzioso fondamento culturale, posto al servizio degli studi sul cinema.

G. C. CASTELLO

* * *

RODOLFO ARATA (a cura di): « *I fondamenti del giudizio estetico* » (Autori vari). Edizioni delle 5 lune, Roma, 1957.

Per chi si occupa dei problemi della poesia e dell'arte, va segnalato, nella produzione degli ultimi mesi, questo volumetto uscito presso le « Edizioni 5 lune », *I fondamenti del giudizio estetico,* che è la raccolta di un dibattito giornalistico avvenuto sul *Popolo* qualche anno fa. L'iniziativa era stata presa da Rodolfo Arata, allora direttore del giornale, e le risposte non sono davvero mancate. Basta scorrere l'elenco di chi ha preso la parola: veramente, attorno al problema suscitato da Arata, gli interventi provengono dai più diversi interessi: da chi professa filosofia e storia letteraria nelle università italiane (Sciacca, Stefanini, Petruzzellis, Apollonio, Guidi, l'Accame Bobbio) a chi, critico letterato o filosofo, si propone un diverso magistero, quello della critica militante (Piccioni, Fenu, Volpini, Guasco, Rigobello, Melchiorre). E non sono mancate le risposte di intellettuali non italiani, come Mauriac, Béguin, Daniel-Rops, De Waelhens. Ma si può dire che questa molteplicità non disturba, perchè è infatti condotta attorno al problema fondamentale fissato in apertura dall'Arata. E bisogna anzi aggiungere che con tali caratteristiche, la silloge potrà essere di maggior stimolo e di maggior peso, alla fine, nella riflessione sulla nostra letteratura, di una silloge apparsa qualche anno fa per iniziativa di Stefanini e che aveva voluto mantenersi su un piano diverso, di innovazioni teoretiche sull'estetica. Mentre quello che oggi sembra più possibile è proprio uno stimolo e un lavoro, che sulla scorta della produzione letteraria e artistica in atto, riesca a individuare coraggiosamente i concreti e reali problemi, di ogni natura, che l'arte di oggi pone: si creeranno in tal modo le condizioni perchè le innovazioni teoretiche avvengano propriamente.

Ma quale è dunque il problema posto da Arata? Egli parte giustamente da alcune constatazioni, che sono poi di estrema importanza: di come « un processo di snaturamento della persona umana... maturatosi da Kant a Hegel, ha provocato nel-

l'arte la séparazione del mondo etico da quello estetico », e come, di conseguenza, la « critica... battendo la stessa strada, spesso ha eluso i suoi impegni, restringendo gli orizzonti dell'arte e intaccando il fondamento e lo sviluppo del raziocinio ». E richiama così una frase di Maritain, « per cui oggi qualsiasi menzogna può essere considerata dalla critica verità ». In altri termini, di fronte al deteriorarsi dell'egemonia crociana in estetica, come da ogni parte si è constatato in questo dopoguerra, come di fronte ai vari e talvolta contradittori *Ersatz* e ai tentativi di una estetica marxista, si riconduce il piano stesso della problematica al suo punto di origine: una considerazione sull'uomo e una comprensione, nell'estetica, di tutti i problemi che l'uomo pone. Sulla base di questa premessa è possibile rintracciare i fondamenti del giudizio estetico e gli strumenti per l'esercizio di una critica che sappia riconoscere la « verità », la bellezza di un testo letterario.

E allora la prima questione da riesaminare è quella dei rapporti tra arte e morale, tra mondo etico e mondo estetico. E' noto come il crocianesimo abbia posto questo problema, come quello della vita intellettuale dell'artista di fronte alla sua opera, solo in termini negativi, solo cioè per negare l'esistenza di un reale rapporto. Ma è fuori dubbio, questa, una delle questioni capitali che una cultura può e deve porsi. E tutti gli interventi seguiti all'invito di Arata riconoscono il problema come reale. Ed è anzi qui che bisogna registrare un fatto importante: che da Mauriac a Piccioni, — e ad Arata va il merito di avere indicata in apertura una strada: « l'incontro tra mondo estetico e mondo etico non deve essere la risultante di un automatico precettismo moralistico » — viene negata una possibilità apologetica per l'artista. Per l'artista non esiste la possibilità di un fine edificatorio od apologetico, esiste solo la possibilità di un fine artistico, in definitiva. E in questo senso bisogna dare atto alla cultura dei cattolici contemporanei di avere riguadagnato totalmente il senso di cosa sia arte e poesia.

Data questa premessa è attorno a due problemi che la discussione si è particolarmente soffermata. Si è innanzitutto cercato di fissare un primo rapporto: quello che avviene nell'intimo della vita morale dell'artista. E qui Mauriac, memore probabilmente dell'insegnamento di Maritain che ha determinato in Francia il formarsi di una nuova classe dirigente tra i cattolici, dichiara nettamente e polemicamente il primato della sua fede: « Non credo sia esatto chiamarmi semplicemente un romanziere; non è neppure esatto considerarmi un romanziere cattolico. Sono piuttosto un cattolico che ha scritto romanzi ». Una poesia, una arte cristiana sussiste solo in quanto la fede faccia parte della vita dell'artista, ne costituisca il fondamento e la ragion d'essere essenziale. In tal modo il « prodotto » sarà spontaneamente cristiano, anzi solo così potrà esserlo. L'opera di poesia è sempre un « di più », una novità, etimologicamente una creazione, ma in essa è presente la vita intellettuale e morale dell'artista, quanto egli è, quanto possiede.

Un secondo rapporto si riferisce non al poeta, ma al critico e ai suoi strumenti. E può essere esemplare

di un atteggiamento sufficientemente comune, questa affermazione di Béguin: « Si può benissimo... opporre alle tesi dell'impegno politico (Zdanov) o dell'arte come 'situazione' (Sartre), una concezione dell'arte che la leghi al comune destino e che le doni anche, nel processo storico, una funzione decisiva. Se il gesto creatore dell'artista è la migliore prova che l'uomo possa darsi dei suoi poteri e la sola attività che gli permetta di confrontarsi al suo impossibile destino, questo gesto è il più libero che esista. Meglio: esso è essenzialmente creatore di libertà, in un universo dove apparentemente la libertà non esiste. Ed è perciò che restando arte, e non trasformandosi in atto subordinato all'interno dell'attività sociale, che ogni vera arte è profondamente rivoluzionaria: è allora che essa aiuta a far progredire la coscienza della libertà, che l'uomo cerca di raggiungere sul piano storico e sociale ».

Non si è a caso insistito, ora, su questi nomi, Mauriac e Béguin.

I cattolici francesi hanno infatti saputo maggiormente riflettere su questi problemi, negli ultimi decenni. Merito di Maritain, merito dell'abbé Breton, e di tanti altri. Merito anche di una produzione poetica e artistica che la Francia contemporanea presenta, ispirata dalla fede cristiana: da Péguy a Bernanos.

Ma vi si è insistito su questi nomi anche per un'altra considerazione, per un confronto. Perchè questo volumetto può ben dirsi rappresenti una delle testimonianze più efficaci di come i cattolici italiani possano uscire, quando non siano già usciti, dalla minorità culturale in cui si sono trovati per tanti anni. Il discorso dovrebbe ovviamente farsi più ampio, a questo punto. Ma va almeno ricordata una produzione in poesia e in prosa che in questo dopoguerra fa riferimento a problemi spirituali e religiosi. Tanto che Falqui, nel proporre il suo repertorio della giovane poesia italiana, ha adottato, sia pure provvisoriamente, il criterio di una distinzione anche contenutistica, tra poesia dello spirito e poesia della realtà. Non staremo qui a discutere la legittimità del criterio di Falqui, ma sta di fatto che il panorama della letteratura italiana di oggi comprende delle testimonianze religiose e spirituali. Mentre si è andata irrobustendo la schiera di chi, cattolico, esercita la critica letteraria e artistica. Il volume, sorto per l'iniziativa dell'Arata, rappresenta così un primo consuntivo di questi anni, e il suo miglior pregio sta forse nell'aver saputo adunare i cattolici attorno a un grande problema come questo. Dalle loro testimonianze risulta il punto a cui la maturità dei cattolici è giunta. E allora bisogna notare come, lasciato ogni motivo di meccanica rivendicazione, essi si pongano nella linea della tradizione culturale del paese, e stiano individuando gli strumenti perchè questa tradizione si rinnovi senza escludere, ma comprendendo le realtà dello spirito come la loro fede esige.

Claudio Leonardi

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

***in collaborazione con* DALE KRAMER**

(Continuazione del cap. X)

Mary alla fine firmò un nuovo contratto con la Famous Players a duemila dollari la settimana, metà cioè di quanto le era stato offerto dalla casa dei film a episodi. Non si può credere che i miei soggetti valessero ben 104 mila dollari all'anno; esistevano però dei fattori ancor più importanti. Altri attori — Marguerite Clark in particolare — rimasero con me anche quando avrebbero potuto ottenere altrove uno stipendio maggiore. Marguerite sposò in seguito un uomo d'affari della Louisiana e divenne la preferita dell'alta società di New Orleans, come poteva aspettarsi chiunque, avesse conosciuto il suo « charme ». Marguerite ormai è morta, ma Cora Clark è ancora piena di energia e di recente mi parlava dei nostri antichi negoziati. Essa era sorpresa che non avessi mai fatto partecipare i miei legali ai colloqui con gli attori, che invece si portavano sempre dietro i propri. Mi ricordo che un giorno le avevo detto: « Per favore, vuoi dire a tua sorella di dire al suo avvocato di parlare più piano? La mia mente non lavora tanto velocemente ». La mia richiesta era fatta seriamente e la ricordo perchè ha un certo valore nei riguardi dei negoziati di allora. Molto dipendeva dalla buona volontà esistente fra l'attore ed il produttore e dalla mutua fiducia nel nostro fine. Ma questo sentimento non poteva nascere dalle discussioni con terze persone. Talvolta, gli attori accettavano sul momento una cifra minore perchè credevano che il metodo della Famous Players avrebbe portato loro alla fine un introito maggiore. Mary Pickford, ad esempio, non era tagliata per i film a episodi; si convinse, con me, che sospendendo il nostro programma di creare i divi, avrebbe avuto tutto da perdere.

Dopo quasi tre anni di produzione di film a soggetto, nell'autunno del 1915 avevo una certa fiducia nel futuro. Mi trovavo una sera nel mio ufficio a confrontare alcune cifre e mi ero congratulato di aver costituito una riserva di una mezza dozzina di film pronti. Non potevo davvero prevedere quale tremenda sciagura si stava preparando sulla mia testa. Mentre stavo per andarmene mi accorsi che la luce era ancora accesa nella sala del montaggio al piano superiore degli uffici. Frank Meyer era sempre gioviale e di buon umore, ma quella sera appena entrato nella sua stanza lo vidi piuttosto preoccupato.

« Sono tutti andati a casa — gli dissi — perchè non fai il bravo e te ne vai anche tu? »

« Ho del lavoro da fare », mi rispose.

« Mi sembri anche arrabbiato — continuai —. Forse qualche regista ha dimenticato una scena e ti tocca rimpiazzarla con una didascalia? » Frank oltre che al montaggio era anche addetto alle didascalie e si arrabbiava sempre quando un regista si dimenticava una scena importante che lui doveva poi sostituire con un po' di dialogo. Ce l'aveva particolarmente con Hugh Ford, al quale piacevano i film ambientati nelle corse dei cavalli. Dato che non avevamo denaro sufficiente per procurarci i cavalli ed i fantini, Ford tralasciava di girare le scene con i cavalli.

« No — mi rispose Frank — in questo momento non ce l'ho con i registi. Quei bei tipi degli ispettori edili sono stati qui di nuovo; pretendevano che la mia cassaforte fosse troppo pesante tanto da sfondare il pavimento. Così l'ho fatta inchiavardare al muro e mi dicono che ora crollerà la parete con tutto l'edificio ». Frank era molto orgoglioso di un'enorme cassaforte da gioielliere che aveva comprato e dove teneva immagazzinati i preziosi negativi.

« Vai a casa — insistetti —. Dopo un bel sonno ti sentirai meglio e domani ci penseremo ». Ma Frank aveva scosso la testa. « Ho ancora un paio d'ore per finire *Zaza* con Pauline Fredrick e voglio farlo stasera ».

« Fai come vuoi — gli dissi —. Io invece porto mio figlio a cena e dopo andiamo a vedere il combattimento fra Packy McFarland e Mike Gibbons giù a Coney Island ». Frank continuò il montaggio: « Vai, vai. Ho abbastanza da fare a combattere con quegli stupidi ispettori edili ».

Capitolo XI

Insieme a mio figlio Eugene ci godemmo in pace una buona cena al « Knickerbocker's Grill »; ero contento che Eugene, appena quindicenne, aspirasse ad una carriera cinematografica e si desse da fare nello Studio quando non aveva la scuola. Finimmo però il pranzo in fretta perchè non volevamo perdere l'incontro di boxe; quella sera di settembre era fresca dopo il caldo della giornata. Accesi un sigaro e mi misi alla guida della mia « Pierce-Arrow » dirigendomi verso Times Square per la Settima Avenue (ora chiamata delle Americhe). La « Pierce-Arrow » era una macchina costosa ed era un po' una prova di quanto mi autoviziassi. Ho sempre portato, infatti, vestiti ben tagliati e di ottima stoffa anche quando dovevo portare per cinque anni lo stesso abito. Mi piacciono le cose belle ed ho sempre pensato che, se un uomo si attornia di cose belle, egli si pone su di un certo piano sia per se stesso che per gli altri.

Mentre attraversavamo la 40ma Strada, Eugene si sporse dal finestrino: « Guarda — mi disse — c'è un incendio ed è anche grosso ». Fumo e fiamme si alzavano ad una certa distanza dal punto dove eravamo; un carro dei pompieri ci passò accanto a grande velocità, scampanellando vivacemente. Tutte le volte che si vede un carro dei pompieri dirigersi verso la zona dove si ha la casa o l'ufficio, ci si comincia sempre a preoccupare. Altrettanto successe alcune traverse più giù, dove trovammo un poliziotto che dirigeva il traffico lontano dalla Settima Avenue e tratteneva una gran folla di curiosi.

« Che cosa brucia?» chiesi al poliziotto, ma questi evidentemente stanco di rispondere sempre alle stesse domande, mi fece cenno di proseguire.

« Ho l'ufficio laggiù » insistetti con ansia e questo lo calmò. « E' uno Studio cinematografico ». La macchina fece un balzo quando pigiai l'acceleratore.

« Deve essere senz'altro il nostro — gridò Eugene dopo un po' — non ci sono altri studi in quella direzione ». Voltai nella Ottava Avenue cercando un posto dove lasciare la macchina.

« E' proprio il nostro e Frank Meyer era rimasto a lavorare fino a tardi ».

Ormai le fiamme erano alte. Fu un incendio, secondo quanto

riferì il « Times » il giorno dopo, fra i più spettacolari che fossero mai scoppiati a New York. Imboccammo la 26ma Strada di corsa e ci spingemmo attraverso la folla fino a raggiungere il cordone che la polizia aveva messo per sicurezza. Le ambulanze andavano e venivano e già era stato allestito un ospedaletto da campo in mezzo alla strada. Ci venivano medicati i pompieri che uscivano dal palazzo in fiamme.

« Hai veduto l'esplosione? » sentii un poliziotto chiedere ad un collega. « Deve essere stato quel laboratorio cinematografico; probabilmente c'erano delle sostanze chimiche infiammabili ».

« Hanno portato fuori qualche borghese? » gli chiesi.

« Non saprei. Perchè, aveva forse qualche parente lì dentro?». Nè ci si poteva sbagliare, non essendo io capace di nascondere i miei sentimenti: sentivo che avevo le gote umide di pianto.

« Purtroppo — risposi — posso andare a chiedere notizie?». Mi fece cenno di passare; dissi a Eugene di restare lì e superai la barriera di sicurezza. Mi diressi di corsa verso l'ospedaletto, attraversando un dedalo di tubi e di attrezzature pompieristiche. Meyer non era fra i pazienti; chiesi ai medici che stavano lavorando senza soste, ma solo alcuni curiosi erano stati assistiti perchè colti da malore a causa della ressa. Nessuno aveva sentito dire che un borghese fosse riuscito a fuggire da quell'inferno. In quel momento giunse Al Kaufman con un amico, Winnie Sheehan, segretario del capo della polizia; neppure le loro ricerche diedero frutto. Ormai, i pompieri avevano abbandonato ogni speranza per l'edificio ma si preoccupavano di salvare quelli accanto. Rimanemmo a guardare lo Studio rovinare al suolo polverizzato; fu allora che scorsi in mezzo al fumo una cosa straordinaria: la grossa cassaforte di Frank Meyer era rimasta attaccata al muro dell'edificio confinante.

« Beh — disse Al — ormai possiamo aspettarci di tutto, ma ci siamo meritati un bicchierino ». Andammo al bar « Castle Cave » dove pochi minuti dopo avemmo un altro shock. Frank Meyer entrò nel locale vestito di tutto punto ed in perfetta salute.

« Mio Dio — gli gridai —: ti credevamo morto nell'incendio e tu invece hai avuto il buon senso di andartene a casa ». Frank sorrise dolcemente: « Sono andato a cambiarmi. Quell'incendio mi aveva rovinato i vestiti, pur senza conciarmi per le feste ». Più tardi si accertò che l'incendio era scoppiato in una fabbrica di

treccie nel piano sotto al nostro, dove era stato consegnato un fusto di benzina poco prima che l'incendio cominciasse a divampare. A quanto pare, il fusto era scoppiato, alimentando le fiamme. L'allarme era squillato nello Studio solo dopo che il fumo l'aveva invaso completamente. Udendo il campanello Frank era corso nel corridoio fra le sale del montaggio e quelle di proiezione; ma vi era quasi soffocato dal fumo. Poteva sentire chiaramente il crepitìo delle fiamme che divampavano nell'edificio; voltandosi, aveva visto la porta della sala del montaggio chiudersi, inceppandosi. Allora era corso nella sala di proiezione, passando in quella del montaggio da una porta di comunicazione. Aveva quindi buttato le pinze di *Zaza* nella cassaforte dove già si trovavano riposti il negativo di un altro film con Pauline Fredrick, un paio di film con Mary Pickford, uno con John Barrymore, ed altri tre o quattro negativi. Aveva sbattuto la porta della cassaforte cercando di chiuderla ermeticamente, ma senza avere il tempo di accertarsene. Ormai il ruggito delle fiamme era vicinissimo; Frank si lanciò su per le scale fino al tetto, incatramato di recente, per cui era scivolato giù, cercando di raggiungere il serbatoio dell'acqua, situato in un angolo dell'edificio. Si era poi arrampicato su per una scaletta fino a raggiungere il tetto dell'edificio accanto. Proprio in quell'istante, i pompieri avevano cominciato a rovesciare torrenti d'acqua attraverso una delle finestre dello Studio; una esplosione era subito seguita finchè, voltandosi, egli aveva veduto il tetto accanto sparire nelle fiamme. Era finalmente riuscito a trovare il modo di scendere fino in strada, ma era così malridotto e sporco che se ne era andato a casa per lavarsi e cambiarsi d'abito.

« La tua cassaforte è ancora attaccata al muro — gli annunciai —. O almeno, c'era fino a poco tempo fà e ora forse il muro è crollato ».

Frank corse fuori e ritornò dopo poco: « E' ancora lì, mi gridò, come quercia che non crolla ed i negativi saranno ancora in buono stato ».

Lo guardai sorpreso: « Ma si saranno liquefatti ».

« Niente affatto; quella cassaforte era stata costruita per resistere al calore. L'avevo acquistata proprio per quello ». Dovetti convenire che forse aveva ragione. Frank mi lanciò uno sguardo ac-

cusatore: « Non mi credi vero? Ma io insisto nel dire che quei negativi sono in perfetto stato e tali resteranno ».

« E chi ne dubita? — risposi — Lo sapremo fra qualche giorno, quando il fuoco sarà spento e potremo salire fin lassù ».

Dopo un po', uscii e mi misi ad osservare la cassaforte dal cordone che la polizia aveva formato. Si era ormai raccolta una grande folla, c'erano anche Jesse Lasky e Cecil De Mille che, sentendo che uno Studio era andato a fuoco, erano venuti a vederlo con i propri occhi. Erano poco distante da me: non avevo ancora incontrato De Mille, il suo esperto occhio di regista aveva notato qualcosa di insolito nella scena davanti a lui.

« Vedi quello là — aveva detto a Lasky indicando me —. Tutti sono in movimento, anche se alcuni si agitano appena; ma quello sta lì senza batter ciglio. Deve avere a che fare con l'incendio ».

« Altrochè! — aveva esclamato Lasky, volgendo lo sguardo nella direzione indicata. — E' Zukor e senza dubbio stasera ha perso tutto quanto possedeva ». Vennero quindi verso di me e Lasky mi presentò a De Mille. Ci stringemmo la mano ma, secondo il racconto che mi fece De Mille in seguito, tornai all'immobilità.

« E' una perdita terribile — mi disse De Mille —; forse potrei fare qualcosa per aiutarla ».

« Grazie — gli risposi —. Domani cominciamo a ricostruire ». Non c'era nulla da fare. Cercai Eugene e ce ne tornammo a casa in macchina. Mia moglie era terribilmente abbattuta, per la prima volta da quando eravamo sposati. La rassicurai però dicendole che ormai avevo abbastanza esperienza da poter essere ancora un vincitore. La perdita ammontava a diverse centinaia di migliaia di dollari (infatti non avevo alcun dubbio che i negativi erano andati perduti), e solo una piccola parte era coperta da assicurazione. Ma la cosa più grave era il tempo che si sarebbe perso nella battaglia per l'affermazione dei lungometraggi. Mi misi al telefono e chiamai Mary Pickford, John Barrymore, Marguerite Clarke ed altri attori, oltre che i dirigenti della Casa ed i capi servizio. Chiesi a ciascuno di trovarsi all'albergo « Astor » il giorno dopo per buttar giù i piani e continuare il lavoro.

La mattina dopo, passai sotto le rovine annerite e fumanti dello Studio. La cassaforte era ancora aggrappata al muro. Mi

fermai ad osservarla. Dei sottili sbuffi di fumo — senza dubbio provenienti dall'interno della cassaforte — si agitavano nell'aria. Continuai desolatamente in direzione dell'albergo « Astor », dove però trovai un'atmosfera che mi risollevò completamente. Feci un breve discorso, che conclusi dichiarando di sperare di poter continuare la nostra attività. Tutti si alzarono uno dopo l'altro: Mary, Barrymore, Marguerite e tutti i miei assistenti, e confermarono la loro volontà di collaborare. Frank Meyer venne da me dopo la riunione: « Fra un paio di giorni potremo mettere su un'impalcatura fino alla cassaforte », mi disse.

« Bene » gli risposi; e d'altra parte non sarebbe stato di alcun vantaggio dirgli del fumo che avevo veduto sortire dalla cassaforte. Trasferimmo l'ufficio in un palazzo della 5. Avenue di faccia alla Biblioteca Nazionale e, dopo aver esplorato tutta la città, affittammo come studio una vecchia cavallerizza alla 56ma Strada. In tre anni, avevamo imparato molte cose, ma ora non ci potevano essere dubbi che iniziavamo da meno di zero. Al terzo giorno, dopo l'incendio, poco prima di mezzogiorno mi chiamò Frank Meyer al telefono: « L'abbiamo aperta ». Il tono della voce non mi diceva però nulla.

« Ebbene? ». Frank non volle punirmi per la mia mancanza di fiducia ed aggiunse: « La pellicola non si è nè sciolta nè bruciata, solo un negativo si è un poco attorcigliato ». Gli risposi umilmente: « Mando subito la macchina a prenderli ». La cassaforte di Frank fu un fattore importante per la ripresa della Famous Players. Rifare i film sarebbe stato costoso ed una grande perdita di tempo; invece, così avremmo potuto soddisfare in parte le richieste degli esercenti. Si seppe poi che il fumo che avevo notato veniva da un camino dietro la cassaforte, essendosi smosso un mattone durante l'incendio.

La strada da percorrere era dura e fiancheggiata da precipizi pericolosi. Per sfortuna, poco dopo, Porter ci lasciò: egli era rimasto scosso dall'incendio e, essendo contrario ai rischi negli affari, non se la sentiva di continuare. Ci accordammo su di una cifra per rilevare la sua parte, assai meno di mezzo milione di dollari, e riuscii a racimolarla. Porter morì nel 1941, senza aver mai preso parte alla produzione di un film. Uno degli storici del cinema ha scritto che Porter perdette tutto il suo denaro nella crisi del 1929

e fu trovato che lavorava in una fabbrica di macchine utensili. Non mi riesce di immaginarlo a rischiare denaro in Borsa, e quanto alla sua presenza in una fabbrica di macchine, ho il vago sospetto che stesse armeggiando intorno ad una sua qualche invenzione. Porter era un uomo molto a posto, un grande pioniere, e il suo nome merita di essere onorato da un'industria che egli aiutò a creare.

Capitolo XII

La Famous Players continuò a produrre molti film a New York, vicino all'ambiente del teatro, donde ancora dipendevamo in massima parte. La nostra attività a Hollywood, però, aumentò rapidamente e perciò vi passavo molto del mio tempo. Hollywood non aveva ancora raggiunto quello stadio di eccitazione e di ebollizione, per cui fu poi necessario combattere a spada tratta per conservare le proprie posizioni. C'era abbastanza eccitazione e avventura nel nostro studio della 26ma Strada, che allora rappresentava una Hollywood pionieristica.

Ci fu l'avventura di Mary Pickford, Al Kaufman ed un « pesante » — così si chiamavano in gergo i « cattivi » — chiamato Douglas Gerard a proposito di un aeroplano e di una parrucca bionda. Si riprendeva una scena su di un aereo in volo, per la prima volta nella storia del cinema. Nell'inverno del 1915, Alan Dwan era il regista di Mary nel film *The Girl From Yesterday* (La ragazza di ieri) ed Al era andato a dirigere lo studio di Hollywood. La sceneggiatura richiedeva una scena in cui il « cattivo » rapiva con una macchina Mary, legata mani e piedi. Al pensava che questa era una scena ormai sfruttata e studiò una variante. Egli abitava vicino alla casa di un giovane pioniere dell'aviazione, Glenn L. Martin, che doveva poi diventare uno dei maggiori costruttori di aerei in America, e gli chiese se, nel caso Dwan avesse accettato di portare la scena su di un aereo, Martin avrebbe potuto usare il proprio apparecchio. La macchina da presa sarebbe stata piazzata su di una sporgenza della collina e l'aereo vi sarebbe passato accanto. Martin accettò e Mary era entusiasta dell'idea di salire su di un apparecchio. Dal canto suo Dwan era felice dell'occasione di usare una nuova scena ma Doug Gerard, il più anziano della compagnia, era più preoccupato dei rischi cui andava

incontro, e si fissò con la mente quasi esclusivamente sugli incidenti aerei. Se fossi stato a Hollywood, avrei probabilmente condiviso l'opinione di Gerard, malgrado l'eccezionale bravura di Martin come pilota. Ma Al e Mary erano i capi e convinsero Gerard a volare. La macchina da presa fu piazzata in una nicchia in cima al colle: tutto era pronto per la ripresa. Al pensò bene di informarne i giornali, che mandarono i fotografi al decollo dell'apparecchio.

All'ultimo momento, Charlotte Pickford scoprì che la figlia intendeva veramente volare, mentre fino allora si era illusa che la scena sarebbe stata ripresa da terra, e si oppose decisamente, tanto che Al si trovò nei pasticci dato che i fotografi erano già sul posto. Malgrado le preghiere di Al e di Mary, la signora Pickford fu irremovibile. Infine Al mandò a prendere allo studio una parrucca di riccioli biondi ed un vestito da ragazzina. Con l'aiuto di Mary e della madre, Al si nascose dietro un muro dall'altra parte del campo e si mise la parrucca ed il vestito. Martin l'andò a prendere con l'apparecchio insieme a Gerard, fece poi un passaggio sul campo a bassa quota, mantenendosi però a una distanza sufficiente dai fotografi perchè questi non si accorgessero dello scambio. Al non era mai stato sopra un aereo ed i passaggi sopra il colle dove era la macchina da presa quasi lo fecero morire di paura; era infatti convinto che un'ala dell'apparecchio avrebbe toccato la roccia. Durante le riprese non si pose il problema della distanza dalla macchina da presa, dato che Al, legato mani e piedi, doveva cercare di liberarsi della stretta di Gerard e poteva voltare le spalle all'obbiettivo. Più tardi si sarebbero fatti i primi piani di Mary nello studio, per includerli poi durante il montaggio nella sequenza del rapimento. Tornato a terra, Al trovò però che i suoi guai non erano ancora finiti: i fotografi erano su tutte le furie dato che non avevano delle buone fotografie e l'accusavano di esser ricorso a dei trucchi. Mary venne in suo aiuto: « Se Glenn mi porta, sarò felice di volare ». A questo semplice annunzio, la signora Pickford cercò di opporsi, ma ormai la cosa riguardava Mary ed il suo pubblico, dato che aveva accettato di essere fotografata in volo ed essa voleva mantenere la promessa. Mary, giustamente, credeva che una stella deve molto al suo pubblico. Alla fine, la madre cedette: « Lascerò che Mary voli, purchè Gleen mi prometta che non andrà sopra ai centocinquantametri ». Martin sorrise alla idea che una caduta da quell'altezza potesse essere meno pericolosa che

da trecento metri, ma accettò. I fotografi poterono così prendere Mary mentre partiva in aereo, ma naturalmente stavolta Martin non volò fino a sfiorare il colle. Più tardi, Al scoprì con meraviglia che Gerard era stato più preoccupato per il volo di quanto non avesse immaginato. Prima di partire, infatti, egli aveva scritto un testamento di proprio pugno dove tra l'altro aveva lasciato ad Al uno spillo con un diamante.

Un uomo che invase Hollywood con il suo spirito, per la gioia di tutti i presenti e della maggior parte del mondo, fu il grosso piacente Mack Sennett, conosciuto dagli amici come il « Sensibile Fabbricante di Scaldabagni »; egli però si era anche largamente meritato il soprannome di « Re delle Comiche ». Ebbi la fortuna di essere associato a Sennett e ai suoi divertenti amici all'apice del successo delle « Keystone Comedies », ma egli era molto ben piazzato già prima che diventassimo soci. Mack faceva sempre le cose su larga scala e in fretta; egli aveva la caratteristica di credere fermamente nella stretta di mano: appena giungevamo ad un accordo generico sulla produzione, il finanziamento e la distribuzione di una delle sue comiche, Mack mi diceva: « Ed ora, i legali metteranno tutto in nero su bianco, ma con queste cose legali uno può sempre trovare la scappatoia. Abbiamo raggiunto un accordo, diamoci una stretta di mano così nessuno dei due cercherà di mancare all'impegno ». E ci stringevamo solennemente le mani. Ero fiero del fatto che Mark mi considerasse un uomo al quale si potesse « stringere la mano ».

Una breve scorsa ai nomi degli interpreti delle comiche di Sennett è sufficiente per suscitare una risata da parte di qualsiasi « veterano » del Cinema. Eccone un breve elenco: Ben Turpin, Charlie Murray, Ford Sterling, Roscoe « Fatty » Arbuckle, Mabel Normand, Charlie Chaplin, Marie Dressler, Buster Keaton, Polly Moran, Slim Summerville, Edgar Kennedy, Wallace Beery, Charlie Chase, Mack Swain, Gloria Swanson, Harry Langdon, Hank Mann. Phyllis Haver, Rube Miller, Chester Conklin, Al St. John, Willie Collier, Harold Lloyd, Fred Mace, Marie Prevost, Louise Fazenda, Bebe Daniels, Hal Roach, Henry Lerhman nè si può dimenticare lo stesso Mack. Il « Sensibile Fabbricante di Scaldabagni » aveva effettivamente lavorato alla costruzione di questo oggetto del comfort moderno sotto il suo vero nome: Michael Sinnett. L'aggettivo « sensibile » si riferiva alla sua giovanile aspi-

razione di essere un cantante d'opera. Malgrado non fosse mai stata richiesta dal Metropolitan, la sua voce di basso profondo si poteva udire in una chiesa alla moda di New York, in un teatro di varietà e in alcune commedie musicali. In seguito, seguendo le orme di molti altri, egli era finito negli studios della Biograph alla 14ma Strada. Qui, aveva debuttato in commedie, aveva quindi ottenuto alcune lezioni di sceneggiatura dalla « piccola » Mary Pickford e studiato i metodi di regia di D. W. Griffith. Per Mack era molto difficile scrivere una sceneggiatura senza ficcarci dentro i poliziotti, che come figura comica erano stati popolari fin dal tempo delle macchine a gettone, mentre ormai la tendenza « moderna » era di eliminarli o, almeno, di limitare la loro attività. Sennett, invece, era strenuamente attaccato al pensiero che un solo poliziotto dovesse essere rimpiazzato da tutto il corpo di polizia. Alla fine, la Biograph gli permise di dirigere film, ma finchè non ebbe fondato la propria casa di produzione, la « Keystone Comedy » a Hollywood, egli non potè mettere alla prova le sue teorie. Sennett seguiva l'attività del suo studio nei « set » all'aria aperta che si allargavano sempre più e il lavoro della sua banda di irrequieti comici da una specie di ufficio chiamato la Torre, dove troneggiavano un'enorme vasca da bagno e un tavolo per i massaggi. Gli piaceva tenere le riunioni mentre si crogiolava nella vasca o mentre il massaggiatore, un gigantesco turco chiamato Abdul, scioglieva i suoi nodosi muscoli. Un giorno, una leggera scossa di terremoto colpì la Torre proprio mentre Mack si stava facendo massaggiare; la corsa del « Re delle Comiche » appena coperto da un asciugamano e seguito da Abdul avrebbe potuto costituire un « classico » delle fughe, ma purtroppo nessuno la seguì con una macchina da presa.

(Continua)

Titolo originale: The Public is Never Wrong; *traduzione di VIERI NICCOLI. Copright by Adolph Zukor,* 1953. *Ediz. originale: G. B. Putnam's, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » anno* XVII, *n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *e anno* XVIII, *nn.* 2, 3, 5, 7, 8 e 11 (*febbraio, marzo, maggio, luglio, agosto e novembre* 1957).